

مكتبة الأسرة



مهرجان القراءة للجميع

د. جابر عصفور

إستعادة الماضي

دراسات في شعر النهضة



الأعمال الفكرية



الهيئة العامة
للكتاب

استعادة الماضي

لوحة الغلاف

اسم العمل الفني: ك ولا ج
التقنية : خامات مختلفة وقصاصات
المقاس : ٧٠ × ٩٠ سم
منير كنعان (١٩١٩ - ١٩٩٩)

مصور مصري من الخط الأمامى فى الفن المصرى، لم يستقر على أسلوب بعينه، مارس شتى الأساليب الفنية بجسارة وحكمة، بالإضافة إلى جرأة الاكتشاف الدائم، وهو رائد فى أغلب ما طرقة من أساليب وعوالم جديدة، فهو رائد فن الكلاچ فى العالم العربى (١٩٥٣). وقد تقدم الكثير من الباحثين برسائل علمية (ماجستير ودكتوراه) من فن كنعان، إضافة إلى اقتناء أعماله متاحف العالم المختلفة: روما وأمريكا وباريس، أما عن الكلاچ فقد مر لديه بعدة مراحل أولها فى الخمسينيات، ثم فى السبعينيات حيث تميز بالدقة الهندسية والتناغم، وفى الثمانينيات تحول الكلاچ لديه إلى ضربات فرشاة من خلال مساحات بيضاء لا تخلو من التصوير.

محمود الهندى

استعادة الماضي

دراسات في شعر النهضة

د. جابر عصفور

دار النشر



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ: هيئة الكتاب

استعادة الماضي

دراسات في شعر النهضة

د. جابر عصفور

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان: محمود الهندي

المشرف العام:

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب في المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرّك لأهميتها في تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها مكتبة الأسرة، السيدة سوزان مبارك التي لم تبخل بوقت أو جهد في سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً ويسر في تناول الجميع ليُشبع نهمه للمعرفة دون عناء مادي وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تكرر في صدارة البيت المصري بثراء إصداراتها المعرفية المتنوعة في مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادي أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخاً تتوجها موسوعة مصر القديمة، للعالم الأثري الكبير سليم حسن (١٨ جزء). وتنضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» في (٢٠ جزء).. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب في البيت المصري تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً في عصر المعلومات.

د. همير سرخان

إهداء

إلى ذكرى أستاذتي سهير القلماوي ..
بعض ما أدين لها.

مفتوح

لا يمكن أن توجد علاقة صحية بالحاضر فى غيبة علاقة
سوية بالماضى. وبالقدر نفسه لا يمكن أن تتطوى العلاقة بالحاضر
على وعود إيجابية إلا إذا كانت هذه العلاقة تضع فى اعتبارها
إمكانات المستقبل الخلاقة وأفاقه المفتوحة إلى ما لا نهاية،
فالمستقبل الأفضل هو الممكن الذى نسعى إليه بتطوير الحاضر،
وهو الإطار المرجعى الذى لابد أن يحكم تعاملنا مع معطيات
الحاضر وشروطه، كما يحكم تناولنا ميراث الماضى فى كل عصوره
وأقطاره. ولا معنى لحاضر يتعزل عن ماضيه، أو يغلق عينيه عن
التطلع إلى احتمالات مستقبله، فالحاضر الفاعل هو الحاضر الذى
يعى أن علاقته الموجبة بماضيه هى دافع أصيل من دوافع تقدمه،
شأنها فى ذلك شأن علاقته الموجبة بمستقبله، خصوصاً حين تتحول
العلاقة الأخيرة إلى باعث على تطوير إمكانات الحاضر وتحقيق
أحلامه.

ولذلك فإن الحاضر الحى المتوثب بالعافية هو الحاضر الذى
يضع نصب عينيه كل الإمكانيات المتاحة فى زمنه النوعى، بادئاً من
هذا الزمن بوصفه الشرط الذى يحكم الحركة بقدر ما يمكن أن
تحدداه هذه الحركة، ويوصفه الضرورة التى لابد أن تتولد منها

- وفى مواجهتها - الحرية، ويوصفه الواقع الذى يقبل التطور والاندفاع فى خطى التقدم، خصوصا عندما يجد ما يدفعه إلى الحركة، و - أخيرا - يوصفه لحظة متوترة فى المتصل الذى يصل ما بين الماضى والمستقبل، والذى لا يستعيد ماضيه إلا ليندفع إلى مستقبله الذى لا نهاية لاحتمالاته.

ومن هذا المنظور، فإن استعادة الماضى، إبداعيا، هى الوجه الآخر من التطلع إلى المستقبل، فى العملية نفسها التى يتولى بها الوعى الفاعل فى الحاضر تطوير الاحتمالات الموجبة التى يراها، ومواجهة أوضاعه السالبة التى لا يغفل عنها. وإذا كان التطلع إلى المستقبل يعنى القياس على احتمالاته الموجبة، والفعل فى الحاضر من منظور الأفق المفتوح لممكناته، فإن استعادة الماضى لا تعنى التقليد الساذج، ولا ترادف الاتباع الجامد، أو قبول كل تغير بسند من الماضى، أو قياس كل أت على كل ذاهب، فذلك إلغاء لاحتمالات التقدم فى الحاضر، وتوثيق لبعض عصور الماضى بما يضيف معانى السلب على الماضى كله.

إن الاتباع الأعمى قرين التقليد الجامد، كلاهما مجلى للنقل الذى يخلو من العقل فى الفكر والإبداع، وكلاهما سمة التخلف أو العقم الذى تنتهى إليه الفنون، أو تنتهى إليه الحضارات. ويحدث ذلك حين تفقر الحضارات إلى الدافع الخلاق للحركة إلى الأمام،

وتغلق الأبواب المفتوحة للاجتهاد، وتحارب الابتكار الذى تصمه
ببذعة الضلالة، أو تلقى به مع الابتداع فى حمأة الإثم والمعصية.
شأن الحضارات فى ذلك شأن إبداع الفنون الذى يزدهر
بازدهارها، وينحدر بانحدارها، ويرتبط فى أحوال ازدهاره بتسامح
تيارات عقلانية سائدة، أو تيارات فكرية متفتحة، تؤمن بالحرية،
وتحترم المخالفة والتجريب.

وبالمثل، ينحدر إبداع الفنون بانحدار الحضارات، ويختنق
باختناق الحرية، ويتقلص بتقلص المكانة التى يحتلها العقل، ويُحجر
عليه عندما يتم الحجر على توثب الرغبة فى مجاوزة شروط
الضرورة فى الحاضر، سعياً إلى الاحتمالات الخلاقة للأفق المفتوح
على المستقبل. ولذلك فإن إبداع الفنون لا يغدو إبداعاً حين يستبدل
بالتحديق فى إمكانات المستقبل الهوس باسترجاع صور الماضى،
وحين يجعل من المستقبل الواعد نفسه عوداً على بدء فى ماضٍ
بعينه، ماضٍ يغدو كل تباعد عنه فى الزمن انحداراً عنه فى القيمة،
وكل اقتراب منه على سبيل المحاكاة ارتداداً إليه من منظور القيمة
نفسها.

وقد انهارت الحضارة العربية حين اغتربت عن عقلها الذى
ألقت به فى دورات متعاقبة من السجن والتشريد، فأصبح العقل

مطاردا بالنقل، والاتباع بديلا عن الابتداع، والتقليد شعار السلامة، والتصديق ملاذ المحكومين بالقمع الذى تعددت صورته وأشكاله، ابتداء من تسلط السلاطين ويطش جلادهم، مروراً بفتاوى فقهاء النقل والتقليد من أعداء العقل، وانتهاء بأصحاب الأقلام الذين دعوا إلى طاعة أولى الأمر فى كل مجال، وكانت النتيجة اختناق الفكر الذى لا يستكين إلى الثوابت الجامدة، ومحاربة الابتداع الذى يتمرّد على التقليد، والعداء للاجتهاد إلى درجة إلغائه، ومطاردة الفلاسفة والمتكلمين المدافعين عن استقلال العقل، واستئصال الخارجين على الجماعة، والاسترابة فى المختلف، والنفور من الآخر، والانغلاق على النفس، وإشاعة تقاليد الاتّباع التى أخذت تعيد إنتاج ما تنطوى عليه من نواه وتعاليم وأحكام وفتاوى، فدفعت اللاحق إلى عدم الخروج على السابق، والالتزام بمحاكماته فى مدى المدار المغلق للاجترار العقيم.

وكان ذلك موازيا لما حدث فى إبداع الفنون، وعلى رأسها الشعر، خصوصا بعد أن أصبح الشعر واقعا بين مطرقة أهل الحكم وسندان أهل الفكر. أما أهل الحكم فقد اضطروا الشعراء إلى الكذب والمبالغة، وإلى النفاق والتملق، بل إلى الدوران فى الدوائر نفسها من المعانى التى طلبها أولو الأمر، وأشاعتها بلاغة التسلط، فغلب حسن الاتّباع على حسن الابتداع، وتباعد الشعراء

عن ذواتهم ورؤاهم الخاصة، وفقدوا رغبة اكتشاف أسرار الوجود ومساعة الكون والكائنات، وأتقنوا مبادئ الصنعة التى تتناسب وقواعد التراتب الاجتماعى التى تنص على أن كلام الناس فى طبقات كما أن الناس أنفسهم فى طبقات، وأن على الشاعر مخاطبة ممدوحيه حسب مقاماتهم، وعلى قدر طبقاتهم، وذلك من المنظور الذى يحقق لهذا الشاعر مصلحته المادية. وقد قيل فى الأمثال التى أصبحت سائدة: «إن مدح الشاعر على قدر العطية»، و«لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى تستسلف المطر»، و«إن للهِى تفتح اللها». و«اللهم» هى العطايا، أما «اللها» فمن «اللهة» التى هى اللحمة المشرفة على الحلق، وتدل عليه دلالة الجزء على الكل. والمقصود من المثل أن مقدار عطايا الممدوح يطلق لسان الشاعر، ويفتح حلقه للكلام الذى هو بقدر العطايا. وقد انتهت هذه القواعد بالشعر إلى قرارة قاع الهوان والتردى.

وكان انحدار الشعر على هذا النحو موازيا لانحدار الفكر. والجامع فى كلا الانحدارين هو غلبة تيار الاتباع المعادى للإبتداع، ووطأة التقليد الذى قضى على دوافع الاجتهاد، وفهم التجديد على أنه تطوير على ثوب قديم، أو رقص فى سلاسل الأسلاف الذين سبقوا إلى كل معنى بديع، ولم يتركوا للشعراء المتأخرين إلا المدارات المغلفة من حسن الاتباع. وكما كان الاتباع سمة الفكر

الغالب، خصوصاً بعد أن أجهز أهل النقل على أهل العقل، وطاردوا التفلسف بمبدأ: من تمنطق تزندق، كان التقليد السمة الغالبة على الشعر، وكان حسن الاتباع الصفة الموجبة التي يستحقها الشاعر المتأخر حين يعمل على هدى من الشاعر المتقدم، مؤمناً أن الفضل للمتقدم في كل الأحوال، وأن اللاحق لا يصوغ إلا المعاد المكرور من قول السابق.

ويعد أن كان الشاعر وثيق الصلة بالفكر، المتكلم أو الفيلسوف، يفامر معه في اكتشاف معاني الوجود، وينطلق في موازاته لمسألة الكون والكائنات، مطلقاً العنان للخيال الذي يجمع بين العوالم المتباعدة التي لا تأتلف إلا في المخيلة الابتكارية، انقطعت هذه الصلة الوثيقة، ولم يعد أشباه أبي نواس يباهون مثله بأنهم من الفلاسفة الكبار، حتى على سبيل المزاح الذي لا يخلو من الجد، ولم يعد لفظ «الحكيم» يطلق على أمثال أبي تمام والمنتبي وأبي العلاء. وتحول الشاعر إلى صانع ماهر، ترتبط مهارته بالتذليل على أشعار السابقين، ولا تفارق صنعته توليد الجديد من القديم بما لا يفارق قواعد القديم. وكان هذا «التذليل» في الشعر يوازى، في تصاعد تقاليد الاتباع، ما حدث في الفكر من غلبة جهد «الشرح» أو «الحاشية» على تأليف المتأخرين في علاقتهم بالسابقين، وذلك داخل دوائر التقليد المتجاوية في معنى العقم.

وقد ظلت الأوضاع على هذا النحو إلى أن حدثت النهضة العربية الحديثة. وسواء كانت هذه النهضة نتيجة الصدام بالحضارة المتقدمة للأخر الأجنبي، أو محصلة تفاعل عوامل داخلية، أو تجاوبا ما بين العوامل الداخلية والخارجية، فمن المؤكد أن هذه النهضة لم تحقق حضورها الواعد، طوال القرن التاسع عشر، إلا بانقطاعها عن تقاليد الاتباع الجامد، واستئنافها حركة العقل الذى عاد إليه ما ضاع من حريته، فانفتحت أمامه أبواب الاجتهاد التى أغلقت طويلا. وكان ذلك فى سياق تاريخى، توافقت فيه الدعوة إلى تجديد الفكر والدعوة إلى تجديد الشعر، فكانت الدعوة الأولى قرينة إعادة فتح باب الاجتهاد بإعمال العقل فى مواجهة المشكلات الطارئة، والبحث عن حلول مبتكرة لمحدثات المتغيرات الجديدة. وكانت الدعوة الثانية قرينة إعادة فتح باب الاجتهاد نفسه فى المجال الأدبى، وذلك بتحرير الشعر من قرارة هوة العقم التى انتهت إليها، والعودة به إلى عصور حيويته، وبعث هذه العصور وإحيائها بما يدفع حركة الاجتهاد الشعرى فى طريق المستقبل الذى بدا واعدة.

وكما استعان فكر النهضة بميراثه العقلانى، مستبدلا أهل العقل بأهل النقل، والاجتهاد بالتقليد، استعان الشعر بميراثه الذى لم يخل من حضور العقل، متوأملا مع قممه الإبداعية، فاتحاً أفق الاجتهاد الشعرى الذى لا يفارق معنى التواصل. وكان الهدف

استعادة أمجاد الماضي. الزاهر وتجاريه لتكون ذاكرة للحاضر وعبرة، وتكون دافعا يدفع الحاضر للإضافة إلى هذه التجارب والأمجاد، وذلك في مواجهة التحديات التي أصبح يواجهها، والتي كان على رأسها الحضور المتقدم للغاصب الأجنبي. وبدا الأمر كما لو كان الخلاص من الاتباع الجامد بالعودة إلى مبدأ القوة في الماضي، ويعث روح النهضة بإحياء دوافع المجد القديم، هو الوجه المقابل للخلاص من التبعية للأجنبي الغاصب، تأصيلا لعمق جنور الحاضر المنطلق، وتأكيدا لعناصر الأصالة في هويته الصاعدة.

وكانت استعادة الماضي الزاهر، واستحضار تجاريه، وإحياء الدوافع الابتكارية لهذه التجارب، الوسيلة الأولى في مجاوزة شروط التبعية المستكنة المقرونة بالاتباع الخانع. ولم يكن ذلك يعنى البدء من حيث انتهت عصور الضعف والعقم، بل من حيث ابتدأت عصور القوة والإبداع. وكان العنصر الفاعل في ذلك هو العقل الذى تحرر من أغلب قيوده الثقيلة، وأصبح مستعدا لوضع ماضيه الممتد موضع التأمل، كاشفا عن أسباب القوة وأسباب الضعف، أزمنة الازدهار وأزمنة الانحدار، أسرار الهزائم وأسرار الانتصارات، مواصلة التقاليد العقلانية التى ارتبط بها ازدهار الاجتهاد، وانطوى عليها تيار الابتداع. بعبارة أخرى، ترادف معنى الاستعادة ومعنى الإحياء والبحث، وذلك فى الدلالة التى وصلت هذه المفاهيم المتجاوية

بالمنزع الذى انطلقت منه الحضارة العربية فى عصور ازدهارها، المنزع الذى لم يفصل بين العقلانية بمعناها الاعتزالي وحق الاجتهاد بمعناه الفقهى فى الفكر أو فى الإبداع، ولم يفصل بين رغبة اكتشاف إشرافات داخلية فى أعماق النفس واكتشاف عوالم خارجية غير معروفة فى المعمورة الإنسانية.

وكانت النتيجة تأسيس دلالة النهضة الشعرية بمدى انطلاقها من النقطة التى بدأ منها السابقون، ومنافستهم فى المضمار الذى انطلقوا فيه، والمضى مع نقطة البداية إلى غايتها التى أصبحت سر صحوة الشعر العربى الحديث، وغلبة خصائصه الإحيائية على امتداد القرن التاسع عشر ومطالع القرن العشرين. وكانت هذه الصحوة موصولة بمعنى البعث، فى الدلالة التى أحيت تقاليد الماضى الزاهر فى الحاضر، كى يستمد منها الحاضر القوة التى تسمح بإطلاق سراح الدوافع التى تبدأ منها رغبة الابتكار.

وكانت الإيجابيات التى تحققت كثيرة من هذا المنظور، فقد عادت علاقة الشعر بالحياة عفية من جديد، واستعاد الشعر مكانته التى كان قد أضاعها، كما استعاد الشعراء أدوارهم المرتبطة بإصلاح الحياة ودفعها إلى دروب التقدم، فاشتبكوا مع مشكلات النهضة، منحايزين لقيمتها الصاعدة: حق العقل فى الاجتهاد، الانفتاح على الآخر مع الحفاظ على الملامح الأصيلة للهوية، تأصيل

معنى الشورى فى علاقة الحاكم بالمحكومين، الدفاع عن المجتمع المدنى الصاعد فى تنوعه البشرى، استقبال مظاهر التحديث بوصفها علامات للتطور، وصل ما انقطع من رغبة معرفة ما يحدث فى الدنيا التى لم تعد مقصورة على جنس واحد، استرجاع قيم التسامح فى تواصل القيم الروحية السامية، رد الاعتبار إلى المرأة، تأكيد الحضور الذاتى للشاعر فى مواجهة ممدوحيه، وتأكيد هذا الحضور فى مواجهة أسلافه الذين سرعان ما تأسست علاقته بهم على معنى المنافسة.

ولكن أمثال هذه الجوانب الإيجابية لم تمنع من وجود جوانب سلبية موازية، أو ملازمة. وهى جوانب انطوى عليها مفهوم الاستعادة حين انحصر فى دائرة الاسترجاع، وأصبح مرادفا لمعنى البعث أو معنى الإحياء. أقصد إلى أن عملية إحياء المبدأ الدافعى لحركة المجد العريق القديم لزم عنها استرجاع النتائج السلبية التى انتهت إليه ذلك المجد، بل التى انطوى عليها منذ أزمنة ازدهاره، ولم تفارق المبدأ الدافعى على امتداد هذه الأزمنة التى تحولت من الصعود إلى الهبوط، والتى كان هبوطها ثمرة لما كان كامنا فى أصل شجرة ازدهارها.

وأحسبني، عند هذا المستوى، فى حاجة إلى تأكيد أن الاستعادة بمعناها الخالق هى أن تتطلق من حيث انتهى السابِقون

وليس من حيث ابتدأوا، فالانطلاق من حيث البداية لا يخلو من التكرار حتى لو انطوى على الدافع الخلاق للحركة، فضلا عن أنه يفضى إلى سلب النهايات التي يفتر فيها الدافع الخلاق، أو ينقلب على نفسه، متخليا عن صفته الخلاقة، مناقضا هدفه الأصلي فى غير حالة. أما أن تبدأ من حيث انتهى السابق، مستعيدا ما فعل، فمعناه أنك تضع جهد السابق عليك موضع المساعة، مكتشفا المدى الذى وصل إليه، والمدى الذى كان يمكن أن يصل إليه، والمدى الذى يمكن أن تمضى فيه أنت، محققا كل ما كان يمكن أن يصل إليه، وما لم يخطر على باله أن يصل إليه فى الوقت نفسه. ويقدر ما ينطوى فعل المساعة الملزم لهذه العملية على معنى الفحص الذى يعنى معرفة جوانب القوة وجوانب القصور، احتمالات التطوير بالحذف أو الإضافة، فإنه يتضمن معنى الانقطاع عن هذه النقطة أو تلك، للبدء من نقطة مغايرة، مختلفة عن نقطة الانطلاق الأول، نقطة تدفع إلى الأمام بقوة أكبر وعزيمة أشد، غير مفارقة مبدأ الرغبة الذى يتمرد على مبدأ الواقع، وغير متخلية عن الدافع الخلاق الذى تتجدد صفاته أو تتنوع تجلياته.

وقد انطوت الاستعادة الشعرية لعصر الإحياء على بعض الدلالة الإيجابية للاستعادة بمعناها الخالق. لكن شعراء الإحياء لم يصدروا فى شعرهم عن هذا البعد الإيجابى فى كل الأحوال، فلم

تفارق الاستعادة الشعرية فى قصائد البارودى وشوقى وحافظ
والرصافى والزهاوى وغيرهم دلالة الاسترجاع. وظلت هذه الدلالة
الآخيرة قرينة سطوة الموروث الشعرى على عقول هؤلاء الشعراء،
حتى فى الحالات التى نافسوا فيها شعراءه. ولم يستطيعوا
الخلاص من هيمنة هذه السطوة إلا حين غلبتهم مواهبهم الفردية
التي استطاعت تأكيد حضورهم الإبداعي الخاص بأكثر من معنى.

ولذلك كان لدلالة الاستعادة وجهان فى القصائد الإحيائية:
أولهما إيجابى، وثانيهما سلبى. أما الإيجابى فاقترن باسترجاع
الدوافع الحافزة على الابتكار فى الشعر القديم، ومن ثم المضى من
حيث بدأ الشعراء السابقون، ومنافستهم فيما راوه ابتكاراً وابتداعاً،
الأمر الذى أدى إلى استبدال أزمنة الازدهار الشعرى القديم بأزمنة
العقم الشعرى القريب، والاندفاع فى الطريق التى سبق أن سلكها
أبو نواس وأبو تمام والمتنبى وغيرهم. أما الوجه السلبى فارتبط بما
لزم عن هذا الاسترجاع من حركة محكمة سلفاً، لا تفارق دوائر
محددة من قبل، كائنها الإطار المرجعى الذى ينجذب نحوه كل فعل
لاحق، ويقتصر عليه بما يستبعد احتمالات مجاوزة هذا الإطار إلى
غيره، الأمر الذى نقض معنى الابتكار فى النهاية، وحصره فى مدار
لم يخل من لوازم التقليد، حتى عندما كان القصد هو الابتداع.

والوجه السلبى قرين الوجه الإيجابى فى فعل المنافسة الذى

جمع قديما، وعلى سبيل التمثيل، بين أبى تمام اللاحق وأبى نواس السابق، أو بين المتنبي وأسلافه من منظور الذين شغلوا بسرقاته، أو حتى من منظور أبى العلاء الذى وصف شعر سلفه بأنه «معجز أحمد». وهو نفسه الوجه الذى تجسّد فى الدافع الذى دفع البارودى، على سبيل التمثيل كذلك، إلى أن يتكلم كما تكلم السابقون، وينافس الشعراء القدماء كما لو كان يعيش فى عصر أبى نواس أو أبى تمام أو المتنبي أو أبى العلاء، أو حتى عصر ابن هانىء أو ابن النبية أو البهاء زهير، ويريد أن يتفوّق عليهم بمقاييس عصورهم هم لا عصره هو.

وإذا كان الوجه السالب من عملية الاستعادة بهذا المعنى، وفى هذا المدار المغلق، يتأخر فى الظهور عادة، ولا يبرز للعيان إلا بعد ضيق دوائر المنافسة عبر الموجات المتتابعة من الممارسة، والتقلص التدريجى لروح الأصالة الفردية، فإن هذا الوجه يظل ملازما قرينه الإيجابى فى المتصل نفسه، المتصل الذى يبدأ بالإيجاب وينتهى بالسلب، تماما كما بدأ شعر النهضة بالقوة وانتهى إلى الضعف الذى كانت بذرته كامنة فى توثب قوته.

ولذلك ما كان يمكن أن يظهر الوجه السلبى لفعل الاستعادة الإحيائى، وتظهر مثالبه، إلا بعد اكتمال جهود البعث من ناحية، ووضع نتائج هذه الجهود موضع المساعة، لاكتشاف ما لها وما

عليها من ناحية مقابلة. ولم تحدث هذ المساعة إلا بداية القرن العشرين، وتباعدت مع مدافع الحرب العالمية الأولى، تلك التى نبهت الأذهان والعقول إلى متغيرات جديدة، وفتحت الأبواب لطرح أسئلة مختلفة واستكشاف آفاق مغايرة.

والمؤكد أن عملية الاستعادة التراثية التى قام بها شعراء النهضة، أمثال البارودى وشوقى وحافظ وإسماعيل صبرى والزهاوى والرصافى والأخطل الصغير وغيرهم، نهضت بالوعى الشعبى من قرارة التخلف، وأعادته إلى المبدأ الفاعل فى عصر ازدهاره. ولكن هذه العملية تكشفت - عندما وصلت إلى مداها، وحقت إيجابياتها - عن حقيقة مهمة، مؤداها أنها استبدلت بالتخلف القريب الازدهار البعيد، فكانت حركة من ماض إلى ماض، وإلى البداية التى لم تخل من بذرة العقم، وفى المدى الذى جعل من الإحياء أو البعث استعادة للبدايات التى انتهت بالماضى الإبداعى إلى ما انتهى إليه.

ولكن مع ذلك كله، أو بسبب ذلك كله، كان عصر الإحياء مرحلة لابد منها، وبداية لا يمكن الانطلاق إلى ما بعدها إلا بعد ظهور ثمارها. أقصد إلى أنه ما كان يمكن مجاوزة الانحدار السابق على زمن الإحياء إلا بالعودة إلى نقيضه الذى يمثل المرتقى، فى المتصل نفسه الذى تواجه به العناصر الموجبة فى الماضى

عناصره السالبة، محررة الحاضر من أسر العناصر الجامدة التي حاولت عرقلة حركته، وإعاقه أهدافه.

وفى الوقت نفسه، كانت عملية الإحياء مقدمة لما بعدها، خصوصا بعد أن ابتدأت بالإزاحة الضرورية لتراكمات العقم الشعري التي سبقتها، مستبدلة بماضيها الجامد القريب نقيضه الحى البعيد، واصله بين عناصر الماضى الحى وعناصر الحاضر المتأهبة للتغير. وكانت النتيجة تأصيل النهضة الأدبية بما أنزل الشعر المنزلة الأولى فى قائمة الاهتمامات الأدبية العامة، وما جعله موضع الالتفات الدائم والمساطة المستمرة، الأمر الذى ترتب عليه، فى مسار المتغيرات التاريخية، اكتشاف أفاق مغايرة تمضى إلى ما هو أبعد، منتقلة من مدار الاسترجاع المحدود بإيجابه وسلبه إلى فضاء الاستعادة الخالق بإمكاناته وطموحاته. وكان فى ذلك مغرب الإحياء وأفوله وبداية مشرق عصر الوجدان الفردى ووعوده.

ويضم هذا الكتاب دراسات لشعر الإحياء فى حركته المفصلية التى حاولت توضيحها، وذلك من منظور الكيفية التى استعاد بها هذا الشعر ماضيه، جامعا بين أوجه الإيجاب وأوجه السلب فى عملية الاسترجاع التى قام بها، والتى أثبتت على الانطلاق من نقطة البدايات لا النهايات، فحققت إيجاب البدايات وسلب النهايات. ومنطقتى - والأمر كذلك - أن تهتم دراسات الكتاب

بجوانب الإيجاب والسلب معا. تبدأ بالإيجاب وتنتهى بالسلب،
منتقلة من الوجه الموجب لفعل الاستعادة إلى الوجه السلبي لفعل
الإحياء. وإذا كانت هذه الدراسات ركزت أكثر على جوانب الوجه
السلبي، فى القسم الثانى من الكتاب، فإنها فعلت ذلك بهدف
ضمنى، يتصل برغبة تأسيس أوضاع صحية لعلاقة المتأخر
بالمقدم، وتوضيح أهمية الإبداع الذاتى فى هذه العلاقة، خصوصا
من منظور الأصالة الفردية التى يمارس معها المبدع فعل استعادة
الماضى بالمعنى الخالق للاستعادة، فلا ينفصل عن خصوصية
واقعه، سواء فى حركة هذا الواقع صوب المستقبل، أو جعل أحلام
المستقبل الواعد الإطار المرجعى للحركة فى الواقع الحى الذى يمرج
بالصراع.

النقى: يوليو ٢٠٠١

القسم الأول:

الإحياء الشعري

الشاعر الحكيم

لكل شاعر كبير رسالة ينطوى عليها، يشعر بها في داخله كأنها سبب وجوده، ويعيها في إبداعه كأنها العلة الأولى التي يصدر عنها هذا الإبداع. ويقدر ما يؤمن الشاعر بهذه الرسالة - إيمانه بجدوى الحياة - يبشر بها كأنها دينٌ جديد، يحمل الهداية لمن حوله، ويلوح بالخلاص لمن يلوذ به. قد يتمثل إبداع هذا الشاعر في "رؤية" أو "رؤيا"، وقد يبدو هذا الشاعر كاهنا للقبيلة أو عرافا للمدينة، وقد تتقمص هذا الشاعر روح قديس أو تنطقه حكمة نبي، وقد ينقلب إلى ساحر يعاكس نظام الأشياء أو يبدو ممسوسا تتخبطه الرؤى، وقد يبحر صوب المستحيل أو يخلق فوق مدائن التعقل، ولكن أيا كانت الصورة التي يتجلى بها الشاعر أو نراه من خلالها، فإن إبداعه يظل منطويا على لون من المعرفة تصله بنا بقدر ما تفصله عنا.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرتبط "الشعر" بالعلم في جانب أصيل من تراثنا، ويقترن بالفطنة والدراسة، ويتداخل مع الحكمة والنسبة. إن أهم ما يميز الشاعر - في هذا الجانب من التراث - هو تلك "الفطنة" التي تجعل الشاعر ينظر إلى أبعد مما

ينظر سواء، وذلك "العلم" الذى يمكن الشاعر من تعرف علاقات لا تخطر على أذهان معاصريه، وتلك " الدراية " التى يوقع بها الشاعر الائتلاف بين المختلفات، وذلك " الشعور " الذى يلفت الشاعر إلى المغزى الكامن بين الأشياء والكائنات^(١).

... ويشير الترابط الذى يصل بين هذه الكلمات - فى مجال دلالى واحد - إلى بعد معرفى، ينطوى على مدلول أخلاقى، يجعل الشعر قرين " الحكمة " بمعانيها القديمة، ومنها ذلك المعنى الذى قصد إليه عمر بن الخطاب عندما قال : "إن الشعر عند العرب كان... علماء، لا علم لهم فوقه... فالتجأوا إليه لما وجدوا فيه من الحكمة"^(٢). والحكمة التى يتحدث عنها عمر بن الخطاب قرينة "العلم" من حيث هى معرفة الحق لذاته، ومعرفة الخير من أجل العمل به؛ و "الشاعر الحكيم" - بهذا المعنى - هو " العالم صاحب الحكمة"، ذلك الذى يقوده تأمله إلى الحق، فيهدى إلى "العلم بحقائق الأشياء" ويمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما، إنه الشاعر الذى تنطوى حكمته على "علم"، و "فطنة" و "دراية" بكل ما يقتزن بهذه الدوال من قدرة على الكشف والتنبؤ من ناحية، وقبرة على الهداية والتأثير من ناحية ثانية.

ولقد وصلت هذه القدرة المزججة بين الشاعر والنبي فى مجال دلالى واحد. ولذلك وصف النبي محمد (صلى الله عليه وسلم)

الشعر بصفة من صفات الأنبياء، وهى "الحكمة" (٣)، ولم يتردد - كما تذكر بعض المرويات - فى أن يعقب على بيت طرفة:
 ستبدى لك الأيام ما كانت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود
 بقوله: "هذا من كلام النبوة" (٤). ولقد قال أبو عمرو بن العلاء:
 "كانت الشعراء عند العرب، فى الجاهلية، بمنزلة الأنبياء فى
 الأمم" (٥)، وروى عن كعب الأحبار قوله: "إننا نجد قوما فى التوراة
 أناجيلهم فى صدورهم، تنطق ألسنتهم بالحكمة، وأظنهم
 الشعراء" (٦).

ويؤكد هذا المجال الدلالى الذى يصل بين الشعر والنبوة
 - على أساس من الحكمة - أهمية الشعر فى الحياة ومكانة
 الشاعر بين البشر، فيوحد بين الشعراء وأصحاب الرسالات، وذلك
 على أساس ما فى إبداعهم من "الحق والصدق، والحكمة وفصل
 الخطاب" (٧). ولقد قيل: "إن رتبة الشاعر... تكسبه مهابة العلم،
 وتكسوه جلال الحكمة" (٨)، وذلك ليتصل جلال الحكمة بالنبوة،
 فيصبح هذا الاتصال أساساً للدفاع عن الشعر، من حيث قيمته
 وجدواه، فى وجه أى تيار معادٍ له، أو أى دعوى تنتقص من شأنه.

وإذا كان عبد القاهر الجرجانى قد رد جدوى الشعر إلى ما
 ينطوى عليه من حق وحكمة، وإذا كان ابن رشيق قد رد قيمة الشعر

إلى ما ينطوى عليه من جلال الحكمة، وما يكتسى به من مهابة العلم، فإن حازماً القرطاجني وصل بهذه الجدوى وتلك القيمة إلى النهاية الطبيعية، أو عاد بها إلى مبتدى أمرها، فرقع الشعر إلى مصاف النبوة، وأنزل الشعر منزلة أكرم الخلق، فقال فى حماسة لافتة:

" كثير من أنذا العالم - وما أكثرهم! - يعتقد أن
الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم
صناعة الشعر واعتقادهم فيه ضد ما اعتقده هؤلاء
الزعانفة، على حال قد نبّه عليها أبو على ابن سينا،
فقال: كان الشاعر فى القديم ينزل منزلة النبى،
فيعتقد قوله، ويصدق حكمه، ويؤمن بكهنته. فانظر
إلى تفاوت ما بين الحالين: حال كان ينزل فيها
(الشاعر) منزلة أشرف العالم وأفضلهم، وحال صار
ينزل فيها منزلة أخس العالم وأنقصهم" (٩).

قد نقول إن حازماً القرطاجني يتحدث عن وضع " قديم "، لا
تتقطع فيه الصلة بين حكمة الشعر والنبوة، أو يتميز فيه الشاعر
الحكيم عن النبى، كما حدث مع ظهور الإسلام، وما تكرر - فى
آيات القرآن الكريم - من نفى حاسم للتشابه بين " النبى "
و"الشاعر"، أو بين "القرآن" و"الشعر"، وتلك حقيقة لا سبيل إلى

تجاهلها، ولكن يظل التمسك اللافت بهذه الصلة، بين النبى والشاعر، عند حازم القرطاجنى، والتلويح اللاهب بها فى أوجه "أنذال العالم" وأخسأء الشعراء"، أمرا له مغزى لا سبيل إلى تجاهله. إنه المغزى الذى يؤكد أن الشاعر الحق صاحب رسالة متميزة، تصل الشاعر بالبشر لأنه منهم، وتميزه عنهم لأنها ترد إليه هدايتهم. قد يعود هذا المغزى بالبعد المعرفى لرسالة الشاعر الحكيم إلى قوى علوية مرة، أو قدرات إنسانية مرة أخرى، ولكن يظل كلا البعدين متجاوبين فى الدلالة التى تؤكد قيمة الشعر وأهميته. يضاف إلى ذلك أن تجاوب الدلالة نفسه يصل بين القسدرات الإنسانية للشاعر الحكيم والقدرات المتعالية التى تقتدرن بالنواة الدلالية للنبوة، فتتصل حكمة الشعر بالكشف والهداية فى أن.

ولذلك تنطوى الصلة بين الشعر والحكمة على دلالات متقاربة فى تراثنا، وتصل بين الشاعر الحكيم والكاهن والعرفاء، مثلما تصل بينه والنبى الملهم صاحب البصيرة، وتصل - أخيرا - بينه والفيلسوف "محب الحكمة". وإذا كانت الكهانة والعرافة تقتدرن بالتنبؤ والكشف، فى التصورات الإسلامية الأحدث، وذلك على أساس من الاتصال بـ "العقل الفعال" الذى تفيض حقائقه على مخيلة النبى، أو تبيح نفسها لما يسمى "العقل المستفاد" الذى ينطوى عليه الفيلسوف، وإذا كانت حكمة الشاعر تصله بالفلسفة،

وهى " محبة الحكمة " بكل ما يقتدرن بها من تأمل فى الطبيعة وما وراها، فإن هذه الحكمة تصله بالنبي، من منظور فلاسفة كالفارابى وابن سينا، وذلك على أساس من " المخيلة " التى تميز طبيعة إبداع الشاعر وطبيعة النبوة فى آن، فتعيد الاتصال القديم بين الشعر والنبوة، ولكن تضعه فى سياق جديد، أعنى سياقاً يمكن حازماً القرطاجنى - تلميذ الفارابى وابن سينا - من الحديث عن عجائب " القوة المتخيّلة " و " المعراج " الذى يصعد به الصاعد إلى عالم الحقائق المطلقة (١٠).

وعندما نرد التصورات التراثية الحديثة على قديمها، ونصل بين ما قاله حازم القرطاجنى وما قاله عبد القاهر وابن رشيق من قبله، ونصل بين ما قاله هؤلاء جميعاً - كأمثلة - وما قاله عمر بن الخطاب وألمح إليه النبى الكريم عندما قال " إن من الشعر لحكمة "، ونرجع بذلك كله إلى المعتقدات العربية الأولى التى وصلت بين الشاعر والكاهن والعرفاء والنبي معاً، عندئذ تتجاوب حكمة الشاعر القديم مع حكمة النبى، ولكن يرتبط إبداع الشاعر الحكيم - من حيث مصدره - بقوى علوية، أهمها " الروح القدس " الذى أعان حسان بن ثابت - شاعر الرسول - على ما نظم (١١)، أو يرتبط هذا الإبداع بقوى إنسانية خالصة، تقتدرن بالفطنة والدراسة، أو العلم والشعور، أو المخيلة والبصيرة.

ولذلك تكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعاً متعالياً في مستوى من مستوياتها؛ فتتوجه صوب المطلق، وتسعى إلى ما وراء الطبيعة لتصل بين الشاعر والنبى، وتوحد بين الشعر والرؤيا، مثلما توحد بين الحق والحقيقة عبر وسيط يوحى إليه. وعندئذ يبدو الشاعر الحكيم صاحب بصيرة، كشف عنه الحجاب، ليرى حقيقة متعالية، تهبط إليه " من المحل الأرفع "، كما هبطت النفس فى عينه ابن سينا المعروفة، أو تتجلى له كما تجلت الحقيقة المطلقة لابن الفارض، عندما قال (١٢):

أنست فى الحى نبارا	ليلا فبشّرت أهلى
قلت امكثوا فلعلى	أجد هداى لعلى
دنوت منها فكانت	نار الكلام قبلى
نوديت منها كفاحا	ردوا لىالى وصلى
حتى إذا ما تدانى الـ	مقسات فى جمع شملى
صارت جبالى دكا	من هيبة المتجلى
ولاح سسر خفى	يدريه من كان مثلى
ومرت موسى زمانى	مذ صار بعضى كلى
فالوت فيه حياتى	وفى حياتى قتلى

وتكتسب حكمة الشاعر الحكيم طابعاً تأملياً فى مستوى ثان من مستوياتها، فتتوجه صوب الإنسان والطبيعة، وتوحد بين الشعر

والرؤية، لتماثل بين الشاعر والفيلسوف، وتصل بين عيني الشاعر وعيني المؤرخ صاحب الأيام، فيغدو الشعر تأملاً في الكائنات والأشياء، وتفكيراً في تعاقب النول والمصائر. وقد تتطوى هذه الحكمة التأملية على حكمة عملية أو تقترب بها؛ فتصل بين الشاعر والمعلم، بعد أن وصلت بينه وبين الفيلسوف، وتصل بين الشعر وقضايا الأرض، بعد أن وصل وحيها المتعالى بين الشعر ونبوءات السماء، وذلك في إبداع ينطوى على الكشف أو التأمل، والتفسير أو التمثيل، والتشريع أو التوجيه.

ولكن أيا كان الطابع الذي تتخذه الحكمة، وأياً كانت الشخصيات التي يتقمصها الشاعر الحكيم، فإن المستويات المتعددة تتجاوب في أبعاد معرفية وأهداف أخلاقية. وإذا كانت الأبعاد المعرفية تصل بين الأوجه المتعددة والحقيقة، في السياقات المتجاوبة لمذلولات الحكمة؛ فإن الأهداف الأخلاقية تصل بين الأوجه المتعددة لهذه الحقيقة وتجليات العبرة المقترنة بها، أو المستخلصة منها. وعندما تتجاوب العبرة والحقيقة، في إبداع الشاعر الحكيم، يصبح هذا الشاعر مصدراً للمعرفة، ومشرعاً للسلوك. أعنى المعرفة التي تتعدد أبعادها الدلالية بتعدد الأدوار التي يؤديها الشاعر الحكيم، فهي معرفة تتحرك بين المطلق والنسبي، وتجوب ما بين السماوات والأرض، لتتحد ببوارق النبوة أو لوامع التأمل، مثلما تنسرب في

الطرقات، أو تفوص في أعماق الإنسان. وشأن هذه المعرفة - في ذلك - شأن السلوك المقرب عليها، أو المقترن بها، ذلك الذي تتعدد أبعاده الدلالية بدوره، فيحتوى علاقة الإنسان بالمطلق، وعلاقة الإنسان بالطبيعة، وعلاقة الإنسان بالإنسان، وأخيراً علاقة الإنسان بنفسه.

إن الشاعر الحكيم - بهذا الفهم - نموذج من النماذج الأولى القبلية في تراثنا، بل لعله النموذج الأصلي الأساسي، تتكرر صوره في عصور هذا التراث، وتنسرب عناصره في شعر شعرائه الكبار. قد يتعدل هذا النموذج - ظاهرياً - تحت وطأة التحولات الاجتماعية، أو يختفى - مؤقتاً - تحت ضغط القهر السياسى أو التزمّت الدينى أو الانحدار الاجتماعى، ليحلّ محله نموذج أو نماذج مغايرة أو مضادة، وقد تتباين تجلياته من عصر إلى عصر، وتتعدد مستوياته من شاعر إلى شاعر، ولكنه يظل باقياً كامناً، كائنه واحد من هذه النماذج العليا Archetypes التى تتغير أعراضها وصورها، ولكن يظل جوهرها الثابت فاعلاً، تشى به تجلياته المتغيرة بتغير الزمان والمكان والأشخاص.

ولقد استغل نقاد التراث عناصر من هذا الفهم في تبرير الشعر وتأكيد أهميته، مثلما تجلت عناصر من هذا النموذج في شعر الشعراء الذين آمنوا بجذوى الشعر في تفسير الحياة، أو

توجيهها، أو تغييرها، أعنى الإيمان الذى دفع شاعرا ماجنا - فى الظاهر - كالنواسى، إلى إدراك " ما لا يتحرى بالعيون "، ليصل إلى نظم " واحد فى اللفظ، شتى فى المعانى "، مؤكداً أنه واحد "من الفلاسفة الكبار" (١٣). وأعنى الإيمان الذى دفع شاعرا كئيبى تمام إلى الإلحاح على المقابلة بين الشاعر والمدوح، والتمايز بين خلود القصيدة وفناء المدوح وعطائه؛ فيحدثنا - مثلاً - عن ممدوحه الذى " خرّ صريعاً بين أيدي القصائد "، كى يحدثنا - فى مقابل هذا المدوح - عن قصائده التى تبقى " بقاء الوحي فى الصم الصلاب " و " تملأ كل أذن حكمة " (١٤)، لأنها من نتاج شاعر ينقل حكمته إلى الآخرين، قائلاً لهم (١٥):

أنضيتُ فى هذا الأثام تجاريسى . ويلوتهم بمفحصات مذاهبي
وعندما يتحول الشعر إلى حكمة عند أبى تمام يتحول
الشاعر إلى حكيم مشرّع، يستن ما يقود الحياة إلى اكتمالها؛
فترتبط حكمة الشاعر الحكيم بعمران الحياة، مثلما ترتبط بمبدأ
مؤداه (١٦):

ولولا خلل سنّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم
ولقد وصل القدماء بين أبى تمام والمنتبى، على أساس أنهم
"حكيما"، ولكن حكمة المنتبى تقتزن بنبوة المتوحد، ذلك الذى يبدو
غريباً " كصالح فى ثمود "، أو من يجفو به المقام " كمقام المسيح

بين اليهود - (١٧)، بيد أن هذا المتنبي المتوحد - " وقد سمي متنبيًا
لفطنته " فيما يقال (١٨) - يعي معجزة كلماته التي تُسمع الأصم،
وترد البصر على الأعمى، ويسهر الخلق جرأها، لأنها من نتاج
شاعر بها الأرض من خبرته بها.

وليست صورة الشاعر الحكيم في شعر المتنبي سوى مجلى
لذلك النموذج الأول الذى يصل بين المتنبي وحكيم المعرفة أبى العلاء،
ذلك الذى رأى ما لم يره المبصرون فى توحده وعزلته، وذلك الذى
أراد الآخرون منطقه، على الرغم من بعد ما بينهم، فانفجر فيهم
صارخا (١٩):

أفيقوا أفيقوا يا غواة فإنما ديانا لكم مكر من القدماء
أرادوا بها جمع الحطام فأدركوا ويادوا، وماتت سنة اللؤماء

من المؤكد أن هناك فوارق ملحوظة بين تجليات هذا النموذج
الأول للشاعر الحكيم، فى شعر أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء،
ومن المؤكد أن هذه الفوارق تزداد وضوحا لو قارنا - تفصيلا -
بين تجليات هذا النموذج فى شعر هؤلاء الشعراء وشعر غيرهم من
شعراء التراث، بمختلف طوائفهم، واتجاهاتهم، وعصورهم، وتلك
مقارنة مهمة، تكشف - لا شك - عن جوانب لم تتعمقها الدراسة
الأدبية بعد، ولكن الأهم - فى هذا السياق - أن نلاحظ أن الوعى
بهذا النموذج الأول كان يؤكد - لدى الكثير من شعراء التراث فى

مختلف عصوره، ويدرجات متفاوتة وتجليات متباينة بالقطع - إيماننا متأصلا بجدوى الشعر، مثلما كان يصل هذه الجدوى بشهوة إصلاح العلم وتغييره، أو الرغبة في كشفه وتفسيره.

والولا ذلك لما حدثنا أبو تمام عن حكمة الشعر التي تخصب الحياة، وتعمر الأرض، وتصلح الإنسان^(٢٠)، وذلك في يقين لا يقل عن يقين ابن الرومي الذي قال^(٢١):

أرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى تبقية أرواح له عطرات
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد وما الناس إلا أعظم نخرات

وكما كان الوعي بالنموذج الأول يقتزن بعذاب التوحد والافتراق، في غير حالة، كان يقتزن بعزاء الحلم بأن يسهم الشعر في اكتمال الحياة. ولكنه كان - دائما - وعيا متأصلا، يكمن وراء كل شاعر كبير، بالقدر نفسه الذي يكمن وراء كل حركة تسعى إلى نهضة الشعر.

٢ - ١

وأحسب أن أهم خاصية تنطوى عليها نهضة الشعر العربي في عصرنا الحديث، هي تجدد ذلك الوعي بأهمية الشعر في حياة الفرد والجماعة، وما يقتزن بهذا الوعي من استعادة "الشاعر الحكيم" بعض أنواره الأساسية في توجيه الإنسان، وتأمل العالم،

والكشف عن الأسرار التي تتحكم في حركة كليهما؛ لقد كان هذا الوعي جانباً من إيمان شعراء الإحياء بضرورة النهضة، كما كان هذا الوعي يرادف إيمانهم بقدرتهم على صياغة عوالم خيالية، تفضى إلى توجيه الفرد والجماعة، واستعادة الإنسان وضعه الأمثل، في عالم يناوشه الشر والتخلف من كل جانب. وما حدث في الفكر، عندما أدرك رجال من أمثال رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وجمال الدين الأفغانى (١٨٣٩ - ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ضرورة التحول عن الأنسقة القائمة إلى أنسقة فكرية مغايرة، ترتبط بمطامح رحبة لنهضة متميزة، حدث في الشعر، عندما نبذ الشعراء المكانة الهامشية للشاعر، وحرصوا على أن يعيدوا له مكانته الأساسية، ليسهموا - مع مفكرى العصر - فى صياغة المطامح الرحبة للنهضة. ويقدر ما كان وعيهم يسعى إلى استعادة النموذج الأصلى للشاعر الحكيم، تنظيراً وممارسة، كان إبداعهم يحقق الإحياء الشعرى، بكل ما ينطوى عليه هذا الإحياء من عناصر ومكونات.

وكان ذلك منطلق شعراء الإحياء للإسهام فى تغيير واقع متخلف، أفلحوا فى صياغة تطلعه إلى التغيير، عن طريق العودة إلى المتابع الأصلية، وتغيير القضية العربية كى تعبر عن مطامح متميزة، تجلت بدرجات مختلفة فى شعر محمود سامى البارودى

(١٨٣٩ - ١٩٠٤) وأحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وحافظ إبراهيم (١٨٧١-؟- ١٩٣٢) فى مصر، وجميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣ - ١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٥ - ١٩٤٥) فى العراق، وغيرهم كثيرين. وتتصل أهم هذه المطامح بإحياء وظيفة الشاعر الحكيم فى عالم الجماعة، على أساس أن تحقيق هذه الوظيفة صياغة إبداعية لمسعى الجماعة فى اكتشاف ذاتها وإحياء ماضيها، وزيادة لهذه الجماعة إلى مطامح إنسانية، تتصل بأول نهضة صنعها العرب المحدثون.

ولقد كان الإحياء الشعري يتحرك من منطقة الوعي بتخلف حاضر الجماعة بالقياس إلى عظمة ماضيها، كما كان يغذّي طموحا إلى مستقبل أفضل للجماعة، عن طريق ابتعاث عناصر الماضى الموجبة لتواجه عناصر الحاضر السالبة. ويقدر ما كان هذا الوعي يكيّف إبداع الشاعر الإحيائي، كان يدفعه إلى القيام بدور لا يقل أهمية - فى تقديره - عن دور مفكرى النهضة، وقادة حركاتها السياسية والاجتماعية. ولذلك لم يرتبط شعراء الإحياء بهؤلاء المفكرين والقادة فحسب، بل كانوا مفكرين وقادة بطرائقهم الخاصة. أعنى هذه الطرائق التى كان شعراء الإحياء يستعيدون بها أدوار الشاعر الحكيم فى الماضى ليسهموا فى تغيير الحاضر، وذلك بتأمل الحاضر من منظور حكمة يتجاوب فيها الحكيم القديم

مع حكيم جديد، أو ينطق بها الحكيم القديم من خلال كلمات
الشاعر الإحيائي الذي صار - فى كثير من قصائده - تجلياً جديداً
للحكيم القديم.

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، مضمناً
أوظاهراً، فى ثنائية الماضى والحاضر التى ينطوى عليها الشعر
الإحيائى فى مجمله، تلك الثنائية التى كشف البارودى عن جانبها
الأول فى بيئته (٢٢):

كم غادر الشعراء من مترجم ولربّ تالٍ بذ شأى مقدم
فى كل عصر عبقرى لا ينسى يفرى الفرى بكل قول محكم
وأبان حافظ عن جانبها الثانى فى بيئته (٢٣):

لعل فى أمة الإسلام نابضة تجلو لحاضرها مرآة ماضيهما
والمح شوقى إلى جانبها الثالث فى بيئته (٢٤):

ومن نسى الفضل السابقين فما عرف الفضل فيما عرف
ليس إليهم صلاح البناء إذا ما الأساس سما بالغرف
وأوضح الرصافى جانبها الرابع فى أبياته (٢٥):

ألا لفته منا إلى الزمن الخالى فتغبط من أسلافنا كل مفضل
تلونا أناسا فى الزمان تقدموا وكم عبرة قيمن تقدم للقالى
ألا فاذكروا يا قوم أربع مجدكم فقد درست إلا بقية أطلال
وأكد الزهاوى جانبها الأخير فى أبياته (٢٦):

أوهل يعود إلى العـــــرو به ذلك المجد الأثـــــيل
 مجد تجر له عـــــلى مجد تقدمه الذـــــيـــــول
 مجد بدا كالنجم يـــــل مع ثم أخفاه الأفـــــول
 مجد تنزل الراســـــيا ت ونكره ما إن يـــــزول
 مجد بناه الله ضخمـــــا ثم أيســـــده الرســـــول

ويبدو التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد، من منظور مغاير، في الثنائية اللافتة التي ينطوى عليها القص النثري لأحمد شوقي وحافظ إبراهيم. إن " شيطان بنتاعور " (٢٧) التي كتبها شوقي (ونشرها سنة ١٩٠١) تتشابه - في السياق - مع "ليالى سطيح" (٢٨) التي كتبها حافظ إبراهيم (ونشرها سنة ١٩٠٧)؛ ذلك لأن كلا العاملين يقوم على ابتعاث حكيم قديم، هو مجلى من مجالى النموذج الأول القبلى، ليدير حوارا مع حكيم جديد، هو صورته المنعكسة فى الشاعر الإحيائى، لكى يتأمل - كلاهما - الحاضر بالقياس إلى الماضى، ويرتحل كلاهما فى الزمان والمكان، ليعود كلاهما إلى الحاضر محملاً بحكمة الماضى. والحكيم القديم - فى عمل حافظ إبراهيم - هو " سطيح "، ذلك الجراف المتنبئ، كاهن الجاهلية الأول عند العرب. أما الحكيم القديم - فى عمل أحمد شوقي - فهو الروح الأكبر، والنسر المعمر، آدم الشعراء،

بتناور " شاعر الملك رعمسيس، وحامل لواء البيان، في طيبة ومنفيس "(٢٩).

وإذا كان البناء - في " ليالى سطحيح " - يقوم على هذا الصوت المتجاوب بين الحكيم القديم وحكيم جديد، فإن التجاوب يوظف لخدمة غرض أساسي، هو النظر إلى السالب بعيني الماضي الموجب، خصوصاً حين يرتبط هذا الماضي بحكمة النبوة، تلك التي ينقلها الحكيم القديم إلى الحكيم الجديد، كأنها " لمحة من تلك اللحات التي تتصل فيها بعالم الملائك " [ص : ٤٦]، فيمكنه من أن يسمو بنفسه " إلى مراتب العارفين بأسرار الخلائق وحكمة الخالق " [ص : ٨٥]، وينظر - من خلال عيني صاحبه - إلى " ما كتب بلحظ الغيب "، فتغدو منزلة الحكيم الجديد من الحكيم القديم بمنزلة العبد الصالح من ابن عمران " [ص : ٤٥]. وكما يرتبط الحكيم القديم - في " ليالى " حافظ - بالكاهن، العراف المتنبئ، يقترن اللقاء معه بقاء حكيم مقارب، هو أبو العلاء، ذلك الذي تتحول لزومياته إلى " ربيع الأرواح ومسرح النفوس " [ص : ١٩]، وتتهل أبياته علامة حكمة دالة، من قبيل:

اسمع نصيحة نبي لب وتجربة يفدك في اليوم ما في دهره علما
[ص : ٨]

ليصبح صوت أبي العلاء صدى لصوت سطحيح، ذلك الذي يُصدر الحكم على الزمن الحاضر، فيما يُعرض عليه من مشاهد وأحداث

ومواقف، عبر ليالٍ سبع كائنها أيام الخلق، لكنها ليالٍ مثقلة بالحكمة القديمة، فلا تخلو من النبوة.

هذا التجاوب بين الحكمة القديمة والحكمة الجديدة - وإذا شئنا الدقة هذا التجلّي الجديد للحكيم القديم - هو أساس البناء في رواية " شيطان بنتاعور "، تلك التي يضع لها أحمد شوقي هذا العنوان الفرعى الدال: " لبد لقمان وهدد سليمان "؛ فيكشف - بالعنوان - عن ثنائية بناء العمل، بالقدر نفسه الذى يكشف عن ثنائية دلالته، تلك التى يبدو فيها الماضى منعكسا على الحاضر، أو يتأمل فيها الحاضر من منظور الماضى. وإذا كان أول الطائرین فى ثنائية العنوان الدالة، أعنى لُبدًا، يرتبط بالثبات والخلود*، كما يقتزن بحكمة لقمان ﴿ولقد آتينا لقمان الحكمة﴾ [لقمان / ١٢] فإن ثانى هذين الطائرین يرتبط بالمعرفة المنتقلة، من عالم إلى آخر، ويقتزن بحكمة سليمان، ذلك الذى أتاه " الهدد " بما لم يُحِط به علمًا، وجاءه ﴿من سبأ نبأ يقين﴾ [النمل / ٢٢]. وإذا كان " لبد لقمان " يشير إلى بنتاعور الحكيم المصرى القديم - " آدم الشعراء... وأول من نطق بالقافية الغراء، فوق هذه الغبراء " - فإن " هدد سليمان " يشير إلى " منبئ الأنبياء "، الشاعر الحديث الذى " يلبس ثوب الحكيم " [ص : ١٤ - ١٥].

* لُبدٌ: اسم آخر تصور لقمان لأنه لُبدٌ، فبقى لا يذهب ولا يموت.

والحركة التى يتقابل فيها الحكيم الجديد - الهدهد - مع الحكيم القديم - لبد - حركة تبدأ من تأمل الأول فى حاضر سالب، لا يبدو منه سوى «صور ممسوخة، وأشباح معوجة، وأعضاء كمختلط الأشلاء» من ضياع التناسب «[ص: ٢٠]. ولكن هذه الحركة سرعان ما تغدو تحولا وارتحالا عبر أفلاك المكان وأقطار الزمان، وفى هذا التحول والارتحال يرى الحكيم القديم صاحبه ما لم تره عين، ويُسَمِّعه الحكمة التى لم تسمعها أذن، ويجوب به الماضى ليعود به إلى الحاضر السالب، بعد أن استعرض كرة الأرض فى خاطره، وقلب صفحات التاريخ فى فكره، فيدرك الحاضر من منظور الماضى، ويقوم فيه بوظيفة الحكيم القديم «بنتاعور». وهذه الوظيفة العالية يؤديها أمثاله الحكماء فى كل زمان ومكان، أينما وجدوا وكيفما ارتأوا» [ص: ١١٧].

قد نقول إن هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - فى عملى شوقى وحافظ - ينطوى على نوع من السلب، لأنه تجاوب يقيس كل ما فى الحاضر على الماضى، ولا يدرك الحاضر إلا من خلال تعارضه مع ماضٍ موجب، مطلق فى إيجابه، يبدو خاليا من أى شائبة أو نقص، كائنه الفردوس المفقود الذى نحلم بالعودة إليه، ولكن هذا التجاوب كان وسيلة الشاعر الإحيائى فى تجاوز حاضره السالب، والارتفاع بهذا الحاضر إلى ما يماثل

إيجاب الماضى فى عصوره الزاهرة، يضاف إلى ذلك أن هذا التجاوب كان يؤكد وعى الشاعر بجلال مهمته وعظم مسؤوليته فى نفى الحاضر، والارتقاء به إلى منزلة الحلم القديم، أو العودة به إلى العصر الذهبى الذى اقترن بالحكيم القديم.

وكما آمن حافظ وشوقي بجلال حكمتهما من هذا المنظور، أمنا بقدرة شعرهما على الوصول بالحياة إلى الاكتمال بطريقتهما الخاصة بالطبع. ولقد كان هذا الإيمان جانباً من إيمان شعراء الإحياء بجدوى الألب بوجه عام، خصوصاً بعد أن هجر هؤلاء الشعراء الفهم الشائئ للألب، بوصفه «معرفة الأحوال التى يكون الإنسان المتخلف بها محبوباً عند أولى الأمر»^(٣٠)، إلى فهم أنضر وأعمق، تقتزن فيه حياة الآداب باكتشاف أسرار الكون، ومعرفة ماهية العوالم، ولذلك قال أحمد شوقي، بعد أن تقمصته روح بنتاحور، حكيم مصر القديم وشاعرها الأول:

«يا بنى إن العلم والبيان خلّقا ليكونا حرب
الأوهام، ونوراً يخرج إليه الأمم من الظلمات، وإن
حاملهما مطالب بالعمل والدعوة إلى العمل حتى
النفس الأخير من الحياة» [ص: ٨٢-٨٣].

وقال حافظ إبراهيم، بعد أن تقمصته روح سطيع، حكيم
العرب القدماء وكاهنهم الأول:

«اعلم يا ولدى أن عز الأمم موقوف على عز اللغات، وأن حياة اللغات مستمدة من حياة آدابها، فإن ظهر علم الأدب في شعب كان ذلك آية لظهوره، وعلامة على استعداده، فهو الذي يهيئه لقبول أسباب الرقي وال عمران، ويعدده لمساغ أنواع العلاج، ويروضه على احتمال المصاعب في سبيل المعالي، ألا ترى أنه يخاطب الشعور، ويحدث الوجدان، فإن خفق الأول خفقة حرك منه، وإذا أغفى الثاني إغفاءة شرد عنه، ألا ترى إذا تيقظ الشعور أحس صاحبه بالحاجة إلى معرفة ما يحيط به، فهو يدفعه إلى البحث واكتشاف أسرار الكون، ويدعوه إلى معرفة ماهية العوالم» [٤٠].

٢-٢

ولم يعد الشعر - نتيجة هذا التجاوب بين الحكيم القديم والحكيم الجديد - وسيلة إلى التسلية الرخيصة، أو سبيلا إلى التملق المهين، بل أصبح «ثوران الأرواح... وسلاح الإنسان... وموقف الأمم من رقتها» - فيما يقول الزهاوي (٣١). إن الشعر «علم وجد مع الشمس» - فيما يقول حافظ إبراهيم، في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه (١٩٠١) - هذا «العلم» ليس سوى «نفثة روحانية، تمزج بأجزاء النفوس، ولا تحس به غير النفوس الزكية».

و«لو أنهم سألوا الحقيقة أن تختار لها مكانا تشرف منه على الكون لما اختارت غير بيت من الشعر، ولو لم تكن آيات الكتاب العزيز كلها ظروفًا للحكمة، وأوعية للحقيقة، لما وجد الملحدون السبيل إلى القول بأنه جاء على طريقة الشعر، وإن كان منثورًا»^(٢٢). أما الشاعر فهو صديق البشرية، وعدو الجبروت والظلم فيما يقول شوقي، ذلك لأن الشاعر الحق «حادي الإنسانية»، الذي «يمر بها على الخير وربوعه، والبرّ وينبوعه، ويقبل بها على الحق وقبيله، ويعدلها إلى العدل وسيله، ويلم بها على الجمال ومغناه»^(٢٣).

ويقدر ما تستعيد هذه الكلمات بعض أدوار «الشاعر الحكيم» في حياة الجماعة، فإنها تؤكد أهمية «الشعر الحكمة» في تغيير الإنسان، خصوصًا عندما يصل حافظ إبراهيم هذا الشعر بالنفثة الروحانية التي تخامر النفوس الزكية، أو يقرن الشعر بالحقيقة التي تشرف على الكون في بيت منه، وبالحكمة التي تصل بين طريقة الشعر وآيات الكتاب العزيز، وذلك في عبارات تصل بين البعد المعرفي والبعد الأخلاقي من الحكمة، ليرد شوقي ثانيهما على أولهما، فيصل بين الشعر وقيم الحق والخير والجمال.

وعندئذ تنتفى صورة «الشاعر المادح»، أو يتراجع نموذجها، ليفسح السبيل لاستعادة نموذج الشاعر الحكيم، فلا تغدو عبقرية الثاني قرينة التلاعب بالكلمات، في عبث بلهوانى، بل تصبح قرينة

«الحكمة البالغة» التي تؤدي إلى «إفلات الأرواح إلى خفائق اجتماعية ومادية غير منتبه إليها»^(٢٤). وتقترن هذه «العبقرية» بنوع من «الكشف»، يغدو معه الشاعر الإحيائي قرين الحكيم القديم، ذلك الذي يستن للحياة خلالها، ويشرع للجماعة كمالها، وتتكشف له أسرار الماضي، بالقدر نفسه الذي تكشف بصيرته عن أسرار المجهول المكتوب بلحظ الغيب.

لقد كانت الحكمة أصل الشعر ومصدر قيمته عند شعراء الإحياء. ولذلك آمنوا بدور الشاعر الحكيم في اكتشاف مغزى الكون، وإدراك بديع صنع الباري، والتقاط العبرة من حركة الإنسان بين قطبي الزمان والمكان، تماما مثلما آمنوا بدور الشاعر الحكيم في هداية الجماعة وقيادتها، ولم يروا في ذلك أمرا هامشيا أو ثانويا، بل كانوا يرون في التأمل الحكيم للكون والإنسان علة وجودهم ومبرر قيمتهم.

ويقدر ما آمنوا أن الحكمة تصل بهم إلى مرتبة شعراء الأسلاف الكبار من أمثال أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء، آمنوا أن المضي في التأمل الحكيم يمكنهم من مجاوزة الأسلاف، خصوصا عندما يصل اللاحق منهم إلى ما لم يدركه السابق من أسلافهم: فيا ربما أخلى من السبق أولَّ ويذَّ الجياد السابقات أخير [البارودي ٢٥/٢]

ولذلك لم ينظر شعراء الإحياء إلى الشعر بوصفه متجرا،
 يطوف به الشاعر المادح على طالبى الشراء، بل بوصفه «حكمة»
 تتخلق بها المعرفة فى الشاعر الحكيم، تنتقل إلى الآخرين بواسطة
 كلماته، فتقودهم إلى الحق والخير والجمال، على نحو ما فهم شعراء
 الإحياء هذه القيم. وكما تحدد هذه المعرفة المتخلقة من الحكمة
 أهمية الشاعر من منظور الآخرين، تبرر هذه الحكمة للشاعر وجوده
 وجدواه من منظوره الذاتى، على نحو يقترب فيه غياب الشعر عن
 الشاعر بافتراد المعنى والغاية، بل يقترب بالجنون المطبق، فيما يقول
 الرصافى:

هو الشعر لا أعتاض عنه بغيره ولا عن قوافيه ولا عن فنونه
 ولو سلطتني الحوادث فى الدنيا لما عشت أو ما رمت عيشا بدونه
 إذا كان من معنى الشعور اشتقاقه فما بعده للمرء غير جنونه
 [٥٤٨/١]

ولقد قال الزهاوى:

لست بالشعر أبتغى لى كسبا أو أداوى يوما به إملاقى
 أيها الشعر أنت لست متاعا يشتري أو يباع فى الأسواق
 [ص: ٢٦٧]
 إذا لم يبت الشعر إحساس أهله فليس خليقا أن يفوز بإكبار
 وأحسن شعرا ما يتم انطباقه على الأمر، أو يبدى الخيال بمقدار

وأحسن منه حكمة مربية تدور على الأقواء كالمثل الجارى
[ص: ٢٦٨]

وتلك أبيات تتدرج فى تحديد قيمة الشعر، لتتفى «الشعر
المتاع»، وتصل بين الشعر والإحساس، وذلك لتقرن بين أعلى درجة
فى سلم القيمة وبين «الحكمة العربية» التى تدور «كالمثل الجارى».

صحيح أن شعراء الإحياء مدحوا كما مدح غيرهم من
القدماء، وصحيح أن شعرهم لم يخلُ من نموذج الشاعر المادح
الذى يراعى المقتضى المتغير، ويحرص على مقامات المستمعين
حرصه على قواعد المندمة وأصول اللياقة، ولكن مدح هؤلاء
الشعراء لم ينطو على هوان نموذج الشاعر المادح الذى انحدرت به
مواضع النفاق الاجتماعى والسياسى، فصاغها أحد المتأخرين
من القدماء بقوله (٢٥):

الكلب والشاعر فى حالة يا ليت أنى لم أكن شاعرا
أما تراه باسطا كفه يستطعم الوارد والصابرا

كما أن مدحهم لم ينطو على مرارة الشاعر المرائى، عندما
تدركه لحظة ندم، تدفعه إلى ما قاله صرُّر (٣٦):

كم أذلت المديح فى حمد قوم كان كفراً بالمجد ذاك الحمد
خرج الجأ الصدوق إلى الميـ ن، وما من لوازم العيش بدُّ

بل اقترن مدحهم بمغزى أخلاقى، يرتبط بالدور الذى تلعبه
الحكمة - كما رأوها - فى حياة الأفراد، ولذلك قال البارودى:

الشعر زين المرء ما لم يكن وسيلة للمدح والذم
قد طالما عز به معشر وربما أذرى بأقوام
فاجله فيما شئت من حكمة أو عظة أو حسب نامى
[٥٣١/٣]

وعندما يقترن الشعر بالحكمة يفارق «المدح» نفسه مفهومه
الشائئ، ليقترن بالعظة، أو الحسب النامى الذى يغدو مثالا يتبع،
وذلك فى ضوء مبدأ مؤداه:

أيها الشاعر الكريم تدبّر واجعل القول منك ذا تحكيم
لا تنمّ اللثيم، وامدح كريما إن مدح الكريم ذمّ اللثيم
[٥٣٤/٣]

هذا المبدأ هو الذى دفع أحمد شوقى إلى أن يحدثنا عن
كيف:

يُظهر المدح رونق الرجل الما جد كالسيف يزدهى بالصقال
[الشوقيات ١/١٨٨]

وأن يؤكد علاقة المدح بالحكمة فى أبيات من قبيل:
الحق أولى من وإيك حرمة وأحق منك بنصرة وكفاح

فامدح على الحق الرجال ولهمو أو خلّ عنك مواقف التصاح

[١٠٧/١]

ومن المدح ما جرى وأذاع المنقاصا

[٧٨/٤]

واذكر الغر آل أيوب وامدح فمن المدح للرجال جزاء

[٣١/١]

قلم جرى الحقب الطوال فما جرى يوما بفاحشة ولا بهجاء

يكسو بمدحته الكرام جلالة ويشيع الموتى بحسن ثناء

[٢٣/٣]

وذلك كله لكى يبرز شوقي الجانب الأخلاقي للمديح، من

حيث هو تصوير للفضائل، فى مقابل الهجاء الذى هو إبراز

للنقائص، فيتجاوب المغزى الحكيم للمديح والهجاء، على نحو يؤكد

تحول حكمة الشاعر إلى مصباح يضئ للجماعة سبيلها إلى القيم،

فيحق لشوقي أن يقول:

وما حظ من رب القصائد مادحا وأنزله عن رتبة الشعر هاجيا

فليس البيان الهجو إن كنت ساخطا ولا هو زور المدح إن كنت راخصيا

ولكن هدى لك الكريم ووحيه حملت به المصباح فى الناس هاديا

[١٨٢/٣]

لذلك كله عرّف البارودى الشعر بوصفه لمعة خيالية: «يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض نلّالها نوراً يتصل خطه بأسلّة اللسان، فينفث بالوان من الحكمة، ينبليج بها الحالك، ويهتدى بدليلها السالك» [٥٥/١]. وكما تحدث البارودى عن «حسنات الشعر الحكيم» فى مقدمة ديوانه، صاغ - فى نظمه - صورة الشاعر الحكيم الذى:

له بين مجرى القول آيات حكمة يدور على آدابها الجدّ والهزل
[٥٨/٣]

ورغم مراوغة المجاز فى تعريف البارودى للشعر، فإن التعريف ينطوى على دوال لافتة، تبدأ معها حركة الشعر من هذه «اللمعة الخيالية» التى يقرنها المتصوفة ببوارق الحدس، ولكنها بوارق الحكمة التى تبدأ - عند البارودى - من «الفكر» لتنعكس على «القلب»، فيفيض «اللسان» بنورها الذى ينبليج به الحالك، ويهتدى بهديه السالك، فكأنها ذلك «المصباح» الذى يحمله الشاعر «فى الناس هاديا» فى أبيات شوقى. وكما تقتزن هذه الحكمة بالنور تقتزن بالهداية، فلا يتحلى البارودى - الشاعر - عن نفسه بشئ أقل من:

ملكنت مقاليد الكلام وحكمة لها كوكب فخم الضياء منير
[٥/٢]

فكيف ينكر قومي فضل بادرتي وقد سرت حكى فيهم وأمثالى
[١١٢/٣]

فما قيدتني لفظة دون حكمة ولا عزّني قول فملت إلى الدعوى
[٢٠٠/٤]

وما كلفى بالشعر إلا لأنه منارٌ لسارٍ، أو نكال لأحق
[٢٤٩/٢]

ويتولد الشعر «منار السارى» من تلك «اللمعة الخيالية» التي
يتألق وميضها في فكر الشاعر، ويفيض لآلؤها على لسانه،
فينعكس الوميض والالاء على قلوب الجماعة، لينقل إليها نور
الهداية الذي تصبغ به النفوس والأرواح:

إن في الحكمة البليغة للرو ح غذاء كالمطبخ للأجساد
[٢٣٦/١]

ونور المعرفة الذي تتكشف معه أسرار الإنسان والطبيعة على
السواء:

فثم علوم لم تفتق كمامها وثم رموز وحيها غامض السر
[٥٦/٢]

ويبدو أن حافظ إبراهيم قد اقترب من السر الذي ينطوى
عليه نموذج الشاعر الحكيم عند البارودي، فقد حرص حافظ - في

رثاء أستاذه - على أن يصل البارودي بحكام الماضى، خصوصاً
سليمان (النبي الحكيم):

مَلِكُ القلوب، وأنت المستقل به، أبقى على الدهر من ملك ابن داود
[١٣٩/٢]

والمعري (الشاعر الحكيم):

أودى المعري نقي الشعر مؤمنه فكاد صرح المعالي بعده يُودى
[١٤١/٢]

وذلك فى دلالة تتضمن «منار السارى» و«اللمعة» التى تتبع
أشعتها إلى «صحيفة القلب». أعنى التضمن الذى يفرض «نور
الحكمة» وعنصرها الدلالى المضيئ على سياق المراثية، فيتكرر لافتاً،
يصوغه بيتان من قبيل:

وأنزلوه بأبقى من مطالعه فوق الكواكب لا تحت الجلاميد
وناشدوا الشمس أن تنعى محاسنه للشرق والغرب والأمصار والبيد
[١٤٢/٢]

وقد حرص حافظ إبراهيم - فى رثاء أستاذه - أن يتحدث
عن «كنز حكمة» البارودي، كما حرص - فى لياليه مع سطيج - أن
يحدثنا عن حكمة المعري، خصوصاً حين يباعد التوحد بين حافظ
والآخرين، فيخلو إلى اللزوميات ينهل من معانيها، ليروى «من حكّم

فجرّ الله ينبوعها في جوف ذلك الحكيم^(٣٧). ولذلك تحدث حافظ
عن البارودي وأبي العلاء بوصفهما حكيمين، وتحدث عن إسماعيل
صبري وأحمد شوقي في أبيات من قبيل:

وتلونا آيات شوقي وصبري فرأينا ما يبهر الأفهاما
ملا الشرق حكمة وأقاما في ثنایا النفوس أنى أقاما
[٥٦/١]

ولكن نموذج الشاعر الحكيم يبدو نموذجا مغايرا في شعر
حافظ نفسه. فهو نموذج حكيم متميز، يغالب قلّقه هُدوء تأمله،
ويصرفه الهم الاجتماعي الآتي عن تأمل المغزى الكوني الذي شغل
البارودي وشوقي والزهاوي في قسم لافت من شعرهم. ولذلك يبدو
الشاعر - في ديوان حافظ - حكيما يسلط العين على البشر أكثر
مما يرقب الطبيعة أو يتأمل الكون، لكنه يظل حكيما نافرا من جهالة
قومه، ساخطا على ما هم عليه من تواكل، متمردا على ما هم فيه
من بؤس، ساخرا مما ينطوون عليه من تكاسل:

أرى شعبا بممرجة العوادي تمخّخ عظمه داء مقام
إذا ما مرّ بالبأساء عام أطبل عليه بالبأساء عام
سرى داء التواكل فيه حتى تخطف رزقه ذاك الزحام

قد استعصى على الحكماء منا كما استعصى على الطب الجذام
[٥٥/٢]

ولا غرابة في أن يخاطب هذا «الحكيم» - النافر، الساخط،
المتنمر، الساخر - «الشعر الحكيم» بقوله:

ضعت بين النهى وبين الخيال يا حكيم النفوس يا بن المعالي
ضعت في الشرق بين قوم هجود لم يفيقوا وأمة مكسـال
قد أذالوك بين أنس وكأس وگرام بظبية أو غزال
ونسيب ومدحجة وهجاء ورثاء وفتنة وضلال
وحماس أراه في غير شيء وصفار يجرد نيل اختيال
[٢٢٦-٢٢٥/١]

وقد توقف شوقي في مقدمة ديوانه الأول (الذي نشره سنة
١٨٩٨) ليؤكد أن أسلافه من شعراء العرب كانوا «حكماء لم تغرب
عنهم الحقائق الكبرى، ولم يفتهم تقرير المبادئ الاجتماعية العالية».
ووصل شوقي نفسه بتراث أسلافه، خصوصاً المعري الذي كان
«يصوغ الحقائق في شعره، ويوعى تجارب الحياة في منظومه،
ويشرح حالات النفس، ويكاد ينال سريرتها»، والعنابي الذي
«كان... ينشئ الشعر عبرة وموعظة، وحكمة بالغة موقظة»، والمتنبي
«صاحب اللواء، والسماء التي ما طاولتها في البيان سماء»^(٣٨).
ولذلك حاول شوقي استعادة نموذج الشاعر الحكيم وإحياءه،

وأكد صلة الشعر بالحكمة، وألح على هذا التأكيد في عبارات من قبيل:

- «الأمثال والحكم أحسن آداب الأمم». [أسواق الذهب، ص: ٣]
- «اللسان... أول من سَفَرَ، بين الخالق وبين البشر، ثم فُجِّر بالحكمة فانفجر، ثم علَّم الشعر فشعر». [ص: ١٢٢]
- «الحكمة قوام الخير الخاص ودعامة الخير العام». [ص: ١٢٢]
- «على كتب السماء تهجى الحكمة الحكماء». [ص: ٢٣]
- «الحكمة مصباح يهديك حتى في وضوح الصباح». [ص: ١٢٨]
- «الجميل إلى الجميل يميل، والحكمة تحب الفن الجميل». [ص: ١٣٣]

- «مثل الشاعر لم يرزق الحكمة، كالمغنى: صناعة ولا صوت». [ص: ١٣٣]

- «لا يزال الشعر عاطلا حتى تزيّنه الحكمة، ولا تزال الحكمة شاردة حتى يؤيِّدها بيت من الشعر». [ص: ١٣٤]

وينسرب هذا الإلحاح من نثر شوقي إلى شعره، ليتحول إلى عنصر دال، يتكرر في أبيات من قبيل:

من ضاق بالندى فليس حكيمها إن الحكيم بها رحيب الباع
[٩٥/٣]

وجود يساس والقول فيه ما يقول القضاة والحكماء

[٢١/١٦]

تعلم حكمته الحاضرين وتسمع في الغابرين النطف

[١٦٠/١]

عالجوا الحكمة واستشفوا بها وأنشدوا ما ضلّ منها في السير

[١٢٨/١]

ولا خلد حتى تملأ الدهر حكمةً على نزلاء الدهر بعدك أو طمأ

[١٤٧/٣]

والشعر ما لم يكن لذكرى وعاطفة أو حكمة، فهو تقطيع وأوزان

[١٠٣/٢]

اسمع نفائس ما يأتك من حكى وافهمه فهم لبيب ناقد واعى

[١٥١/٤]

علّمت بالقلم الحكيم وهديت بالنجم الكريم

[٢١٨/١]

وأخرجت حكمة الأجيال خالدة وبَيّنت للعباد السيف والقلم

[٢١٥/١]

جعلتها شمرا لظفت الفطن والشعر للحكمة مذ كان وطن

[١٢٥/٤]

أزف نوابغ الكلم الغوالى وأهدى حكمتى الشعب الحكيم
[٢٣/٤]

لى دولة الشعر دون العصر وأثلة مفاخرى فيها حكى وأمثالى
[١٢٦/٣]

وعندما تؤكد هذه الأبيات الصلة بين الشعر والحكمة تستعيد
للشعر مكانته، وتتبعث الشاعر الحكيم لترفع من قدره، فتعكر - من
ثم - على نموذج الشاعر المادح الذى يستطعم الوارد والصادر.
ويتجاوب مع هذه الأبيات ما يؤكد شوقى نثرا فى مقدمة ديوانه،
حين يرى «أن إنزال الشعر منزلة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة
يجل عنها ويتبرأ الشعراء منها». ولذلك يستبدل شوقى فى مقدمة
ديوانه الحكمة بالمدح، مؤكدا أن هناك ملكا كبيرا هو الكون، ما
خلق الشاعر إلا ليتغنى بمدحه، ويتفنن بوصفه، ذاهبا كل مذهب،
بقصائد فيها:

من كل بيت كأتى الله تسكنه حقيقة من خيال الشعر غراء
[٧/٢]

قد يختلف معنى «الحقيقة» و«الخيال» اللذين يتحدث عنهما
شوقى فى بيته، عن «الحق» و«الخيال» اللذين تحدث عنهما ابن
عربى، مثلا، فى بيته (٣٩):

إنما الكون خيال وهو حق فى الحقيقة
والذى يفهم هذا حاز أسرار الطريقة

وهو اختلاف يرجع إلى طبيعة الفارق بين «رؤيا» ابن عربي المتصوف صاحب الكشف و«رؤية» شوقي المتأمل محب الحكمة، ولكن يظل «الخيال»، عند شوقي قرين الحقيقة من حيث هو كساؤها الذى تتجلى فيه، ومن حيث هو مجالاها الذى يخفف وقعها على الأسماع والأفئدة. ولقد قال شوقي: «الحقيقة ثقيلة فاستعبروا لحقائق العلم خفة البيان» (أسواق الذهب، ص: ٢٣)، مثلما قال الزهاوى:

إنما الشعر فى الحقيقة أصل والخيالات كلها أثواب
[ص: ٦٩٦]

ولقد زعمت عصبه - فيما يقول شوقي - أن أحسن الشعر ما كان بوادٍ والحقيقة بواد: «فكلما كان بعيدا عن الواقع، منحرفا عن المحسوس، مجانبا للمحتمل، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال». وليس الشعر كذلك فى حكمة شوقي. إنه قرين تأمل النظام الذى يحكم حركة الكون. وغايته الكشف عن الحقيقة التى ترقى بالإنسان عن المنافع الزائلة فى الحياة الدنيا. وليس خيال الشعراء الحكماء من قبيل العالم المناقض للحقيقة، بل العالم الذى:

تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى ركن بناءه من الأخلاق بناء
[٦/٢]

ولا ترتبط غاية الشعر النهائية - فى حكمة شوقى -
بحاجات العمران المادى «الذى تتوقف عليه سعادة الإنسان فى هذه
الحياة الدنيا»، ذلك لأن الشعر «من كماليات العمران الأدبى الذى
تسام النفس عنده الحقيقة المجسدة والمادة المجردة، وتميل فى
بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر، ومن فضاء
إلى سواه». هذه الثنائية التى يتعارض فيها العمران المادى مع
العمران الأدبى، وتتعارض فيها الحقيقة المادية المجسدة مع الحقيقة
الروحانية المجردة، ثنائية مطلقة فى حكمة شوقى، تقتزن بتعارض
العقل مع الهوى، والروح مع الجسد، فى الحكمة القديمة.

ولكنها تتجاوب - فى هذا السياق - مع ثنائية أخرى، ترتبط
بالتباعد عن الحياة الدنيا لإدراك علتها، وذلك من خلال لون من
التحليق يدرك العقل فيه ما نأى كما يقول البارودى، أو من خلال
لون من التحليق يتباعد فيه الشاعر عن هذه الحياة ليتعرف مغزاها،
ويأتى بأنبائها، كائنه «هدهد سليمان»، أو لجأنا إلى استعارة شوقى
الأساسية فى «شيطان بنتاعور». ويقلب الشاعر الحكيم عينيه فى
هذا التحليق، وهو يجوب ما بين السموات والأرض، بعد أن اتخذ
الخيال له براقا، فينفسح له مجال التخيل، «ويتسع له مكان القول،
ويستفيد علما لا تحويه الكتب، ولا توعيه صدور العلماء». ويغنى
الشعر - فى النهاية - تأملا «لا يخرج عن كونه أخباراً وحكمة،
وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب»^(٤٠).

وعندما يتحد الشاعر بهذا «العلم المجرب»، ويتحد الشعر بهذا «العلم» الذي لا تحويه الكتب ولا صدور العلماء، يتصل كلاهما بنوع خاص من الحقيقة، هي مصدر القيمة التي تبتعث النموذج الأول لشعر الحكمة والشاعر الحكيم، فتتفتح ملكات الشاعر لالتقاط العبرة التي تنطوى عليها الأشياء، واستخلاص المغزى الذي تقتزن به حركة الكائنات، ويترسخ في الشاعر إيمان أشبه بإيمان الرسل. أعني إيماننا يفدو معه الشعر قَدْرًا مقدورًا، يحمله صاحبه كأنه الرسالة أو النبوة، لا يملك فكاكا منها بعد أن:

أمر الله بالحقيقة والحكم —————
 حمة فالتقتا على صولجانه
 [الشوقيات ٩/٢]

ولكن تعود «الحقيقة» و«الحكمة» لتبرز في سياق متجاوب العناصر، يتناغم فيه «صولجان» الشعر مع «صمصام» الحكمة، في أبيات الرصافي:

لعمرك إن الشعر صمصام حكمة وإن النهى معدودة من قيونه
 إذا جننى ليل الشكوك سلّته عليه ففركاه بفجر يقينه
 تقوم مقام اللمع لى نفثاته إذا الدهر أبكاني بريب منونه
 وأجعله للكون مرآة عبرة فيظهر لى فيها خيال شئونه

فأبصر أسرار الزمان التي انطوت بما دار في الأحقاب من منجونه
[٥٤٦/١]

ويبدو الشعر في هذه الأبيات قرين المعرفة التي تتصل
بالنهي، أو - على نحو أكثر حرفية - قرين المعرفة التي تصنعها
العقول (النهي) كما يصنع الصُّناع (القيون) السيف الصارم
اللامع الذي لا ينتنى (الصمصام). وكما يتصل «صمصام الحكمة»
بالمعرفة في هذه الأبيات، ترد المعرفة إلى تجارب الشاعر الحكيم،
حيث يسبر العقل أسرار الزمان، ويكشف التأمل عبرة الكون،
فتنعكس الأسرار والعبرة على مرآة الشعر، لتغدو الحكمة سلاحاً
يواجه نواثب الدهر، ويفرى ليل الشكوك.

ويسطع «صمصام الحكمة»، في الأبيات، على نحو يذكر
بهاؤه بتلك «اللمعة الخيالية» التي ضاعت حكمتها، في شعر
البارودي، فكانت كوكبا «فخم الضياء منيراً». ويقترن «صمصام
الحكمة» في هذا السياق بالحقيقة التي تسطع في حياة الشاعر
كالمصباح، فتنقل النور منه إلى الآخرين حوله، فيذكرنا «صمصام
الحكمة» بما قاله شوقي: «الحكمة مصباح يهديك حتى في وضوح
النهار». وعندما يتجاوب «الصمصام» مع «المصباح» يقتزن الشعر
بالمبدأ المستصفي في بيتي الزهاوي:

الشعر مبدئى الذى استصفيتـه والشعر بينى فى الحياة ومذهبى

والشعر مصباح أزيل بضوئه ما فى ليالى محتئى من غيب
[ص: ٥٦٤]

وينطوى تشبيه «المصباح» على دالتين متداخلتين فى هذا
السياق، تقترن أولهما بنور المعرفة التى تضيئ للشاعر حياته،
وتضيئ للآخرين حياتهم، فيكشف الشعر - كالمصباح - أسرار
الزمان وعبرة الكون وطبيعة الإنسان، على المستويين العام
والخاص:

ولرب قافية كمؤثلق السنا يجلو الشكوك يقينها المحوض
[الرصافى ٣٠٧/٢]

وتقترن الدلالة الثانية بآثار أخلاقية، يتحول فيها نور المعرفة إلى
منار يهذى خطى السائرين، فيكشف الشعر - كالمصباح - معالم
الطريق الذى يسلكه الفرد والجماعة:

فبنوره فى كل جنح نهتدى ويهديه فى كل خطب نقتدى
[البارودى ١٨٢/١]

وقد ينسرب بعد علوى، يقترن بوحى قدسى، فى الدالتين
المتداخلتين لتشبيه المصباح، فتألف «الحقيقة» و«الحكمة»، بعد أن
أمر الله بهما فكانتا على «صولجان» الشاعر، ليغدو الشعر:

...هذى الله الكريم ووحيه حملت به المصباح فى الناس هاديا

[الشوقيات ١٨٢/٣]

وقد يسيطر بعد إنساني على دلالتى التشبيه؛ فيظل
«المصباح» قرين تأمل عقلى، لشاعر يقول عن نفسه:

إنى أنا المصباح، لست بضائع حتى أكون فراشة المصباح
[الشوقيات ١٠٨/١]

أو يقول لغيره:

بكفئك مصباح من العلم ساطع به لعقول الناشئين تنير
[الزهاوى: ١٦٨]

ولكن يكشف كلا القولين عن مكابدة الشعراء الحكماء، فى
تعرف الحقيقة، خصوصا عندما تخيلهم هذه الحقيقة فتجعلهم:

يتوهجون ويطفأون كأنهم سرج بمعترك الرياح الأربع
[الشوقيات ٦١/٢]

وقد يتجاوز البعدان الداليان، فى النهاية، تجاور التأمل
والوحي، فى رثاء الزهاوى لأحمد شوقي:

قد كنت أول شاعر بثّ الهدى للناس فيما جاء من ألواح
يا كوكبا قد كاد يمحونوره صدأ اللّجى أحسن به من ماح
وقد انطفأت وما هناك موجب إلا نفاد الزيت فى المصباح
[ص ٦١٢]

ويظل تشبيهه «المصباح» - في قلب دلالاته - قرين «الحقيقة»
التي التفت مع «الحكمة» على «صولجان» الشعر أو الشاعر، فتتكرر
مقترنة بالحق، ملحة دالة، في أبيات من مثل:

إذا أنا قصدتُ القصيدَ فليس لى به غير تبيان الحقيقة مقصد
[الرصافي ٢١٢/١]

وأنشدته يجلو الحقيقة بالنهاى ويكشف عن وجه الصواب قناعا
[الرصافي ٣٥٦/١]

لذاك جعلت الحق نصب مقاصدى وصيرت سر الرأى فى أمره جهرأ
[الرصافي ١٤٢/١]

والشعر ليس بنافع إنشأده حتى يكون عن الحقيقة معريأ
[الرصافي ١٣٩/٢]

تعودت إنشادى القريض المهدبأ ونزهت نفسى فيه أن أنكذبأ
ومن أجل حب الحقيقة لم أكن مع الزمن الغاوى إذا ما تقلبأ
[الرصافي ٦٥٤/٢]

عفاء على الدنيا إذا المرء لم يعيش بها بطلا يحصى الحقيقة شدء
[البارودى ١٩٣/١]

أنا فى حياتى بالحقيقة مغرم وأقولها جهرأ على الأشهاد
[الزهاوى / ٥٢٥]

وسأبقى على الحقيقة بما

ثا وإن هاض من جناخى كلاسى

[الزهاوى / ٥٨٨]

الشعر حر يقول

الذى يسرى الحق فيه

يقرب الحق إن قسا

له إلى سامعيه

وليس يجنح يوما

عن الطريق النزيه

[الزهاوى / ٣٤٠]

إن الذى خلق الحقيقة علقها

لم يخل من أهل الحقيقة جلا

واربما قتل الغرام رجالها

قتل الغرام كم استباح قتيلا

أوكل من حامى عن الحق اقتنى

عند السواد ضفائنا وبخولا

[الشوقيات ١/ ١٨١]

لم تثر أمة إلى الحق إلا

بهدى الشعر أو خطى شيطانه

[الشوقيات ٢/ ٢٩١]

بنى الأرض هل من سامع فأبته

حديث بصير بالحقيقة عالم

[الوصافى ١/ ٣٩٨]

صف الحقيقة للشبان يا قلمى

فكل ظنى أن الوقت قد حانا

.....

.....

كن بالحقيقة مجهارا وإن جرحت

وأعلن السر كل السر إعلانا

إذا وعى الناس ما تبديه من حكم

أبوا إليك زرافات ووحدان

[الزهاوى: ٢٨٩]

وكما يتجاوب التكرار الملح للحقيقة والحق - فى مثل هذه الأبيات، وغيرها - مع تشبيه الشاعر بالمصباح من حيث علاقته بالجماعة، يؤكد التكرار البعد الأخلاقى من حكمة الشاعر، ولكن تتحول الحكمة - فى بعدها الأخلاقى - إلى «حكم» قاطع، يغدو معه الشعر «صمصام حكمة»، يفرض على البشر سبيل السلوك، بفعل ما فيه من سطوة على النفوس. وعندئذ يتجاوب بيت حافظ إبراهيم: ففى الشعر حث الطامحين إلى العلا وفى الشعر زهد الناسك المتورع [١١٩/١]

مع بيت الزهاوى:

تنتقف الأخلاق راشدة به وبغيره الأخلاق لا تنتقف [ص ٥٨٣]

لينسج الرصافى صورة الشاعر الحكيم من عناصر أخلاقية لافتة، على النحو التالى:

وما ينفع الشعرُ الذى أنا قائل	إذا لم أكن للقوم فى النفع سامعيا
ولست على شعرى أروم مَثُوبَةٌ	ولكنْ نصحَ القومَ جلُّ مراميا
وما الشعرُ إلا أن يكون نصيحة	تنشط كسلانًا وتنهض ثاويا
وليس سرىُّ القوم من كان شاعرا	ولكن سرىُّ القوم من كان هاديا
فعلّمهم كيف التقدم فى العلا	ومن أى طرق يبتغون المعاليا
وأبلى جديد الفئ منهم برشده	وجدد رشدا عندهم كان بالسيا

وسافر عنهم رائدا خصب نفعمهم يشق الطوامى أو يجوب المواميا
 وإن أفسدتهم خطاً قام مصلحا وإن لدغتهم فتنة قام راقيا
 [١/٣٥٢-٣٥٣]

ويؤكد هذا التجارب - بين الشعراء الثلاثة - البعد الخلقى
 للحق والحقيقة فى رسالة الشاعر، فيؤكد - من ثم - ما سبق أن
 صاغه البارودى نثرا فى مقدمة ديوانه، عندما قال «ولو لم يكن من
 حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام، وتنبية
 الخواطر إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التى ليس وراءها
 لذى رغبة مسرح» [١/٥٦].

٣ - ٢

وإذا رددنا البعد الأخلاقى للحكمة على بعدها المعرفى،
 وفهمنا البعدين فى سياق تتجاوب فيه حكمة الشاعر مع حكمة
 الأنبياء، تجلت القيمة المثلى للشعر، من حيث علاقته بالإنسان
 والزمان، وتحول «حُكم» الشعر الذى يصدر عن شاعر متعين فى
 زمان متعين إلى حكم أزلى ثابت، يجاوز الزمان والإنسان والمكان.
 ومن هذا المنظور تتحدد أهمية قصيدة البارودى، تلك التى تبلو
 كثتها أول «بيان شعري» لشعراء الإحياء:

للشعر فى الدهر حكم لا يغيره ما بالحوادث من نقضٍ وتغيير
 يسمو بقوم، ويهوى آخرون به كالدهر يجرى بميسور ومعسور

له أو أبداً، لا تنفك سائرة
من كل عابرة تستنُّ في طُلُق
تجرى مع الشمس في تيار كهربية
تطارِد البرق إن مرت، وتتركه
صحائفُ لم تزل تتلى بالسنة
يزهى به كلُّ سامٍ في أرومته
فكم بها رسخت أركانُ مملكة
والشعر ديوانُ أخلاقٍ يلوح به
كم شاد مجداً، وكم أودى بمنقبة
أبقى زهير به ما شاده هـرمُ
وفلَّ جُرولُ غربَ الزيرقان به
أخزى جرير به حى النُمير، فما
لولا أبو الطيب الماثور منطقة

في الأرض ما بين إدلاج وتهجير
يفتال بالبهَر أنفاس المحاضير
على إطار من الأضواء مسعور
في جَوْشَنٍ من حبيك المزن مَزُود
للدهر في كل ناد منه معمور
ويتقى البأس منها كل مغمور
وكم بها خمدت أنفاسُ مفرور
ما خطُّ الفكر من بحث وتنقيير
رفعا وخفضا بمرجُوٍّ ومحذور
من الفخار حديثاً جد ماثور
فباء منه بصدع غير مجبور
عادوا بغير حديث منه مشهور
ما سار في الدهر يوماً نكر كافور

[٢/ ١٤٩-١٥٣]

ومن السهل أن نلاحظ القيمة المطلقة التي تضيفها قصيدة
البارودي - وقد أوردتها كاملة - على «حكم» الشعر، من حيث هو
حكم ثابت، متعال، يتأبى على النقض والتغيير. ولذلك يقتزن الأثر
الذي يحدثه الشعر في الآخرين بقدرة الدهر على تغيير مصائر
الكائنات، ولكن تتجاوز فاعلية حكم الشعر - في القصيدة - حدود

الزمان والمكان لتهيمن على حياة الإنسان. وتتطوى هذه الفاعلية على قوة كونية تجرى مع الشمس أو تطارد البرق، فتغدو قوة مطلقة، تسيطر على الدهر نفسه لينطق آثارها كأنه وسيط من وسائلها، فينتقل حكم الشعر من الدهر إلى الإنسان، كي يصبح مبعثاً على الزهو، أو حافزاً على الخوف، ومصدراً لعمران الأرض بالخير، أو مصدراً لإخماد أنفاس الشر.

وتدخل قصائد الشعر وصحائفه في ثنائية متعارضة دالة. طرفاها: «الحُكْم» المطلق للشعر وزمانه الدهرى الأزلّى من ناحية، والنسبية المطلقة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية مقابلة، وذلك ليقترن الطرف الأول بالثبات، ويقترن الطرف الثانى بالتغير.

وتقترن قصائد الشعر - فى هذه الثنائية - بحركة العناصر الفاعلة فى الطبيعة مثل الشمس والبرق والسحاب الممطر، وذلك بكل ما يتصل بها من مدلولات الخصب، فتغدو «القصيد» نفسها:

كالبرق فى عجل، والرعد فى زجل والغيث فى هلل، والسيل فى همل

[٣٢/٣]

وتتطوى صورة الشاعر الحكيم - المضمنة فى الأبيات - على بعد كونى، يقارب بينها وبين تخوم الأسطورة، فيتجاوب البعدان المعرفى والأخلاقى لحكمة الشاعر مع عناصر إخصاب كونى، ترتبط بالخلق والتجدد، على نحو يتجاوب معه حكم الشعر

وعناصر الإخصاب فى القصيدة، ليشكل من كليهما نموذج الشاعر الحكيم، فى هذه الصورة الملائمة، من قصيدة أخرى للبارودى:

له البلجة الغراء يسرى شعاعها إذا غام أفق الفهم، والتبس الأمر
تزاحم أفواه الكلام بصدده فلو غَضُّ من صوت لكان لها هدر
له قَلَمٌ لولا غزارة فكره لجفَّتْ لديه السحب، أو نفذ البحر
إذا اختمرت بالليل قمة رأسه تفجّر من أطراف لمتها الفجر

[٦٨/٢]

وليس من المهم أن نتوقف - تفصيلا - عند المدلول الأسطورى لهذه الصورة، بل الأهم أن نلتفت إلى دلالتها المعرفية والأخلاقية على السواء، تلك الدلالة التى تتواشج فيها عناصر الضوء تواشج البلجة الغراء والشعاع والفجر، لتقابل هذه العناصر المضيئة الظلمة المقترنة بغيم الفهم والتباس الأمر وليل الجهل، فتقترن الحكمة بنور المعرفة ومنازة الأخلاق، ويتصل كلاهما - المعرفة والأخلاق - بقدرة أسطورية يتميز بها الشاعر الحكيم عن الآخرين. أعنى التميز الذى يصل حركة الشاعر، وحركة القصيدة بالمثل، بالحركة الفاعلة لعناصر الإخصاب فى الطبيعة، كما أعنى التميز الذى يصل بقية البشر، ممن يتلقون القصيدة، بحركة منفعة لعناصر تتحول إلى مقعولات للحركة الفاعلة.

وطبيعى أن تقترن حكمة الشاعر - فى هذا السياق -

بكوكب «فخم الضياء منير» أو «منار السارى»، ولكن ترفعنا حركة السياق نفسها من «المنار» الأرضى إلى «الكوكب» السماوى، فتقترن القصيدة بالبرق، والرعد، والغيث، والسيل. وعندئذ يتحول نموذج الشاعر الحكيم نفسه، وينتقل من مستوى أدنى إلى مستوى أعلى، فيقترب من نموذج «الخضر» ناقل المعرفة وحامل الخصب، صاحب موسى النبى، ذلك الذى تخضر الأرض تحته أينما حلّ. ولذلك يقول البارودى عن نفسه، فى قصيدة أخرى:

بلغت مدى خمسين، وازدبت سبعة جعلت بها أمشى على قدم الخضر
[١٦/٢]

وعندما يهبط طرفا الثنائية الدالة - فى قصيدة البارودى - من حركة العناصر والأفلاك فى السماء إلى حركة الإنسان فى الأرض، حيث يتعارض الإنسان مع الإنسان، تتجلى الثنائية عن تعارض مغاير، طرفاه: حكمة الشاعر وغرور السلطان. وإذا تجاوزت «أركان مملكة» مع «كل سام أرومته» فى هذا المستوى من التعارض، حيث معنى الملك السامى الذى يتجسّد فى الحكام الأماثل، يتجاوب «الشعر» مع «كل مغمور يتقى البأس» من «أنفاس مغرور»، حيث المستوى الذى يغلو معه الشاعر طرفا يتضاد مع غرور السلطان؛ على نحو يذكّر - مثلاً - بالتضاد بين «الحكيم يبدى» و«الملك دبشليم» فى «كليلا ودمنة»، أو بالتضاد الذى ينطوى عليه بيت الرصافى:

إن المتوج فوق عرش نكائه يعلو المتوج فوق عرش سريره

[١١٩/٢]

ويغدو الشاعر الحكيم - في هذا التعارض الأخير - أقوى من الممالك، أو المغرورين من طغاتها، فيرسخ «حكْمُه» أركان ممالك العدل، وتدمر «حكْمَتُه» أركان ممالك الشر، فتخمد أنفاس كل حاكم مغرور.

ويتحدد البعد الأخلاقي لحكم الشاعر، في علاقة الإنسان بالإنسان، كي يصبح الشعر «ديوان أخلاق» يصوغه الفكر بعد بحث وتنقيب، وذلك ليتعارض الشاعر مع الآخرين، تعارض المشرع والمشرع لهم، أو تعارض العقل والهوى، وأخيرا تعارض العارف وطالبي المعرفة. وعندما يرفع التعارض الشاعر بالقياس إلى الآخرين، يكتسب ما يعكسه فكر الشاعر - في «ديوان الأخلاق» - طابعا مطلقا، يقترن بالحكم الدهري للشعر وزمانه الأزلي، في مقابل تغير الإنسان وفناء عالمه.

وعندئذ يذهب الدهر بالأصل الإنساني المتعين الذي عكسته مرآة الشعر أو «ديوان الأخلاق». ويبقى الشعر على الصورة المنعكسة لهذا الأصل. وكما يصيب التغير الأصل بعوارض الذبول وعوامل الفناء، تبقى الصورة على حالها في الشعر، تتأبى على التغير، وتقاوم الفناء. هكذا، أبقى حكم شعر زهير (حكيم القبيلة) على هرم بن سنان (سيد القبيلة) الذي ذهب به الدهر، وحفظ حكم

الشعر انكسار الزيرقان (الثرى) أمام الحطينة (الفقير)، مثلما أبقى حكم الشعر على خزى بنى نمير (القبيلة) فى مواجهة جرير (الفرد)، وضالة كافور (السلطان) بالقياس إلى المتنبى (الشاعر)، فلا يثبت - فى النهاية - سوى حكم الشعر الذى لا يغيره ما بالحوادث من نقض وتغيير.

ويتكرر هذه الدلالة فى شعر البارودى، ولكن ينسرب خلود الشعر وثبات حكمه المطلق ليعدى الشاعر، فيتحوّل الشاعر - بدوره - إلى كائن تخلّده كلماته، مثلما تخلّد قصائده صور كل ما تعكسه. ولا غرابة لو انعكس التشبيه، فيقيس البارودى خلود الأهرام - فى الدهر - إلى «خلود الرارى والأوابد» من شعره، [٦١/٢]، فالمهم أن يتكرر هذا العنصر الدال:

... .. قولى باق على الأحقاب
[١٠٥/١]

س يبقى به ذكرى على الدهر خالداً وذكر الفتى بعد الممات خلوده
[٢٣٨/١]

سينكرنى بالشعر من لم يلاقنى وذكر الفتى بعد الممات من العمر
[١٧/٢]

وما مات من أبقى على الدهر فاضلا يؤلف أشتات المعالى ويجمع
[٢٤٧/٢]

وما مات من أبقاك تهتف اسمه وتذكر عنه صالحات المناقب

[١٣٥/١]

إذا قلت بيتا سار في الدهر ذكره مسير الحيا ما بين غرب ومشرق

[٣٤٩/٢]

ولى من الشعر آيات مفصلة تلوح في وجنة الأيام كالخال

[١١٤/٣]

تبلى العظام، ويبقى ذكره أبدا في كل عصر له سجع وترنام

[٤٨١/٣]

لنقل - مع البارودي - إن «خلود» الشعر قرين قدرة الشاعر

على أن يضم «شتات الكون في بعض أحرف» [٢٨٠/٢].. ولكن

هذه القدرة قرينة حكمة يقر لها بالمعجزات الإنس والجان [٢٣/٣]،

ذلك لأنها قادرة على أن تثبت الحياة في الأشياء والكائنات، أو تشيع

الدمار في أعتى الأشياء، فهي - من ناحية - «تفني على الدنيا»

بكل ما يعمرها ويكملها [١٧/٢]، ولو تليت - من ناحية أخرى -

على جبل «لأنهار في الدور يده» [٢٣١/١].

إن لشعر الحكمة قوة خير أسطورية في هذا السياق، تبتعث

الخصب وتنفي الجنب، وتقترن بما يشيع الحياة أو يهيج النماء.

وإذا كانت القصائد - عند البارودي - تتحرك على الأرض ما بين

الإدلاج والتهجير، أو الليل والنهار، لتعمر كل ناد وتشيد كل مجد،
وتتحرك ما بين النور والظلمة في السماء، فتجري مع الشمس
لتنشر على الأرض إطارا متقدما من الأضواء، وتطارد البرق لتسكنه
السحاب المنقل بالمطر، تغدو هذه القصائد نفسها - عند شوقي -
قريئة خصب الأرض وقوة الزمان، على نحو لا يتعارض فيه خصب
الشعر مع جذب الأرض فحسب، بل يتجاوز الشعر قدرة الربيع
المقترنة بتجدد الكائنات:

أين نور الربيع من زهر الشع	ر إذا ما استوى على أفنانه
سرمد الحسن والبشاشة مهما	قلتمسه تجده في إبانه
حسن في أوانه كل شئ	وجمال القريض بعد أوانه
ملكٌ ظلُّه على ربوة الخلد	عد، وكريمه على خلجانته
أمر الله بالحقيقة والحكمة	فالتفتا على صولجانه

[الشوقيات ١٩١/٢]

ويعود «الشعر» ليقترن بالثبات في هذه الثنائية الجديدة، في
مقابل الربيع الذي يقترن بالتغير. ويبدو «ربيع الشعر» سرمديا،
يتجاوز تقلب الزمان وتبدل المكان. أما «ربيع الطبيعة» فيظل
عارضيا، عابرا لا يدوم، إذ يدركه ما يدرك الحوادث من نقض
وتغيير، فلا يخلد - في الكون - سوى ذلك الملك (الشعر) الذي
تلتف «الحقيقة» و«الحكمة» على صولجانه، ولا غرابة في ذلك،

فالشعر رتبة «لا يجهلها إلا من جفا طبعه، ونبا عن قبول الحكمة
سمعه» فيما يقول البارودي [٥٨/١].

٣ - ٣

إن ارتباط الشعر بالحكمة - على هذا النحو - ينطوى على
أبعاد دالة، ذلك لأن هذا الارتباط يعيد للشاعر أهميته، ويقرن هذه
الأهمية بمجموعة من الأدوار التي يؤديها الشاعر في حياة الجماعة.
ويؤكد هذا الارتباط الأهمية المعرفية للشعر من حيث هو وسيلة
أساسية في تعرف الحقيقة، كما يؤكد أهمية أخلاقية، يغنى معها
الشعر مصدرا للقيم وموجها لها. وعندما تتجاوب الأهمية المعرفية
مع الأهمية الأخلاقية يغنى الشعر كشفا وتأملا وتشريعا وتعلما
على السواء.

ويرتبط الشعر بالكشف من حيث هو فعل تخيلي، تتألف فيه
اللفظة مع البصيرة، ويتأزر فيه العقل مع الخيال، ويتجاوب فيه
الشعور مع الوحي، فيغدو الشعر لونا من تعرف الحقيقة بمعنى
أقرب إلى معناها اللفظي. قد تهبط هذه الحقيقة على الشاعر كما
يهبط الوحي، أو تتجلى كما تتجلى اللوامع التي تفيض على الخيلة،
لكنها تقتزن بلحظات كشف، يتجلى فيها الغيب، فتضيئ الماضي
والمستقبل:

والشعر عين لو نظرت بنورها إلى الغيب لاستشفّت ما فى بطونه

وأذن لو استصغيتها نحو كاتم سمعت بها من حديث قرونه
[الرصافي ١/٤٧هـ]

هذه العين التي ينظر الشاعر بنورها إلى الغيب، وهذه الأذن التي يسمع بها الشاعر حديث القرون، هي المخيلة التي تضع الشاعر في حضرة الحقيقة، ليسمع صوتها ويرى أقطارها، فتصبح له نبوة بالأشياء. وقد حدثنا محبوا الحكمة من فلاسفة الإسلام عن إشراقات المخيلة إذا صادفت نفسها شفافة، وكيف يمكن للإنسان الحكيم أن يجول بهذه القوة في ساعة واحدة من الزمان، في المشرق والمغرب، والبر والبحر، والسهل والجبل، وقضاء الأفلاك وسعة السماوات، «ويتخيل من الزمان الماضي ويده كون العالم، ويتخيل فناء العالم»^(٤١).

وقد وصل الفارابي بين النبوة والمخيلة ليبرر حكمة النبي التي تهبط من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى، ويميزها عن حكمة الفيلسوف التي تصعد من الملأ الأدنى إلى الملأ الأعلى، وذلك على أساس أن الإنسان - الذي تبلغ قوة المخيلة، عنده، نهاية الكمال - «يقبل في يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية... ويراه، فيكون له بما قبله نبوة بالأشياء الإلهية»^(٤٢).

والشاعر الإحيائي فيما يرى نفسه - في بعض سياقات قصائده - أشبه - بمعنى من المعاني - بهذا النبي الذي يتحدث

عنه الفارابى. إنه حكيم صاحب بصيرة، ترفعه المخيلة - كالبراق -
إلى العلا، فيرى ما لا عين رأت، ويسمع ما لا أذن سمعت، أو
تتعرض الحقيقة على مخيلته، فى أحوال صفائها كما ينعكس النور
على المرأة الصقيلة، فيتكشف الغطاء عن سمعه وبصره، ويبدو
كائننا:

بعيد مجال الفكر لو خال خيلة أراك بظهر الغيب ما الدهر فاعل

[البارودى ٧١/٣]

له تحت أستار الغيوب، وفوقها عيون ترى الأشياء، لا وهم وإهم

[البارودى ٣٠٠/٣]

إن مخيلة هذا الشاعر:

لها من وراء الغيب أذن سمعية وعين ترى ما لا يراه بصير

[البارودى ٣١/٢]

ذلك لأنها مخيلة تعمل فى الحكمة التى توحد بين وجود الشاعر
وظهور الحقيقة، فيبدو الشاعر نفسه بمثابة مجلى من مجالها:

أنت الحقيقة إن تحجب شخصها فلها على مر الزمان ظهور

[الشوقيات ٧١/٣]

ولا يتوصف هذا الشاعر بوصف أقل مما وصف به شوقى فيكتور
هوجو:

كُشِفَ الغطاء له، فكل عبارة فى طيها للقارئ ضمير

[٧١/٣]

أو يخاطب بأقل مما خاطب به حافظ إبراهيم شكسبير:

نظرت بعين الغيب في كل أمة وفي كل عصر ثم أنشأت تحكم
فلم تخطئ المرمى ولا غرو إن دنت لك الغاية القصوى فإنك ملهم
[٦٧-٦٦/١]

وعندما يغدو الشاعر «ملهما» ويغدو الشعر «هدى الله الكريم
ووحيه» تتجاوب دلالة ما قاله شوقي:

وسماء وحى الشعر من متدفق سلس على نول السماء محوك
[٨٣/٢]

مع دلالة أبيات الزهاوى:

أرى الشعر بعد الوحي أكرم هابطا من الملا الأعلى إلى الملا الأدنى
[ص: ٢٧٠]

وهو إلى الوحي يمتد ست من قديم بالنسب
[ص: ٥٥٨]

ويكشف الحق إن الحق حق عن العين احتجب
[ص: ٥٥٧]

ما نظمت القريض إلا بإلها م جديد من السماء لنفسى
[ص: ٤٣٦]

ليتجاوز الشاعر مرتبة البشر العاديين في هذه الدلالة، فيبدو
«أسمى من البشر» [الزهاوى/ ٥٤٥] لما يهبط عليه من وحى، وما
ينجلي له من كشف، وما ينطوى عليه من إلهام.

وعندما يقتزن الشعر بالحقيقة الهابطة من الملأ الأعلى إلى الملأ الأدنى، في هذا البعد الدلالي، يتحد الشعر والشاعر بصورة «الطائر»، ذلك الرمز المعرفي الذي يحمل الحقيقة هابطاً بها من الأعلى إلى الأدنى، ومن المقدس إلى الدنيوي، أو يصعد ساعياً وراحاً، ليصل بين البشر والأنبياء وبين الكائنات والآلهة، فيحمل البشري والعلامة في صعوده وهبوطه، مثلما فعل «الهدهد» مع «سليمان»، و«الحمامة» مع «نوح»، و«البراق» مع «النبى» في «الإسراء» (ولنتذكر «الهدهد» والنسر المعمر «أبد» والروح الأكبر في «شيطان يتناور»، إذ يصعد الأول مع الثاني ليأخذ «الحكمة الغراء»).

والشعر - في هذا السياق - قرين الفن الذي يسمو بالأرواح «إلى عالم اللطف وأقطار الصفاء»، لكنه يعود بهذه الأرواح إلى الأرض، كما يعود «طير الله»:

هو طير الله في ربوته	يبعث الماء إليه والغذاء
روح الله على الدنيا به	فهى مثل الدار، والفن الفناء
تكتسى منه ومن أذاره	نفحة الطيب وإشراق البهاء
يرسل الله به الرسل على	فترات من ظهور وخفاء
كلما أدى رسول ومضى	جاء من يوفى الرسالات الأداء

[الشوقيات ١٥/٣ - ١٦]

وعندما يتحد الشاعر بالشعر - «طير الله» - يتحول
الشاعر نفسه فيصبح «طيرا» يأخذ الشعر:

..... باليد من عل كما طائر من حالق يتقضض

[الزهاوي/ ٢٢٦]

أو يتحول الشعر إلى سماء [الزهاوي/ ٦٢٤] يخلق فيها
فكر الشاعر [الزهاوي/ ٢٤٥] فيعلو فيها «كتحليق نسر»
[الزهاوي/ ٢٥٧] أو يهبط هبوط الهدد أو الابليل:

يحمل الفن نмира صافيا غدق النبع إلى جيل ظماء
[الشوقيات ١٥/٣]

ويظل هذا الشاعر «الطائر» منطويا على حكمة النبوة في
حالي صعوده وهبوطه، ذلك لأنه يصعد - في الحال الأول - من
تأمل الملائكة كائنه «روح تناهت خفة». وتسرى به المخيلة،
كالبراق، خارج حنود الزمان القريب، فهو الشاعر الذي:

تخذ الخيال له براقا فاعتلى فوق السها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن روح الحقيقة ممسكا بعنانه
فاتى بما لم يات متقسما أو تطمع الأذهان في إتيانه
[حافظ ٩٣/١]

وتقرب دوال مثل «روح الحقيقة» و«البراق» بين طيران
الشاعر وإسراء الأنبياء، خصوصا عندما تلج الدلالة على شعر

حافظ، ويقترن التحليق بلون من الإعجاز، تصوغه أبيات من قبيل:

أطلّ عليهم من سماء خياله	وطّق حيث الوهم لا يتجشّم
وجاء ما فوق الطبيعة وقعه	فأكبر قوم ما أتاه وعظموا
وقالوا تحدانا ما يعجز النهى	فلسنا إذن أنأاره نترسم
ولم يتحدّ الناس لكنه امرؤ	بما كان في مقدوره يتكلم
لقد جهلوه حقبة ثم ردهم	إليه الهدى فاستغفروا وترحموا

[٦٩-٦٨/١]

وتشير الأبيات الأخيرة إلى المفارقة التي تنطوى عليها علاقة الشاعر بالآخرين، وتذكّر المفارقة نفسها بتوحد الأنبياء وغريتهم في قومهم، غربة «صالح في ثمود»، فكأنهم الشاعر الذي قيل عنه:

هذا امرؤ قد جاء قبل أوانه إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

[حافظ ٩٣/١]

ولكن المعرفة التي ينطوى عليها الشاعر - «طير الله» - سرعان ما تجاوزه لتصل بينه وغيره، فتتفى الاغتراب والتوحد، وتنتقل منه إلى من حوله، كما ينتقل النور من الشمس، أو الكوكب، أو النجم، أو المنار، أو المصباح، ويغدو وجود الشاعر نفسه قرين ضوء ساطع، يقرنه بالحقيقة الجليلة والحكمة الواضحة كأنه النور الذي ينبثق مع مولد الأنبياء^٤ (٤٣).

ويتحرك الشاعر على الأرض، يطوف على الناس «بالحنان والرضى» مشفقاً على حسّاده، مستغفراً لعدائته، يحتوى عالمهم بقلب:

..... جوانبه كائنهن لوادى الحق أرجاء

أو يشير إليهم بيد «لها إلى الغيب بالأقلام إيما»:

في كل أنملة منها إذا انبجست برق ورعد وأرواح وأنواء
أو يخاطبهم بصوت:

..... تميد الراسيات له كما تمايد يوم النار سينا

[الشوقيات ٨/٢]

أو بصوت:

فيه من نغمة المزامير معنى وعليه قداسة الترتيل

[الشوقيات/ ١٣٨]

وتقترن نبوة هذا الشاعر بالحقيقة اقترانها بالحب، ليتجاوب البعد المعرفى مع البعد الأخلاقى، تجاوب قول الزهاوى عن المتنبي:

إن يكن أحمد تنبأ فى القو م فما إن عليه من تشريب
فلقد كان الشعر يوحى إليه سورا للإصلاح والتهذيب

[ص: ٧٠٦]

مع قول حافظ عن شكسبير:

أنا هم بشعر عبقرى كائن
سطور من الإنجيل تتلى وتكرم
[٦٨/١]

مع قول شوقي لخليفة المسلمين:

والشعر إنجيل إذا استعملته
فى نشر مكرمة وستر عوار
[٣٩/٢]

وتتخلق دلالة جديدة من هذا التجاوب، تقترب بالبعث والتجدد
وإحياء الشعور الحى فى النفوس، فتتوافق الدلالة فى بيت حافظ عن
شوقي:

وفى الشعر إحياء النفوس وربها
وأنت لرى النفس أهدب منيع
[١١٩/١]

مع بيت شوقي عن النبى محمد، (صلى الله عليه وسلم):

بكل قول كريم أنت قائله
تحى النفوس وتحى ميت الهمم
[١٩٧/١]

ليضفى هذا التوافق معنى على الدلالة المضمنة فى بيت
شوقي:

أبا الزهراء قد جاوزت قسرى
بمدحك، بيد أن لى انتسابا
[٧١/١]

وإذا كان لكل نبي آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر وأيته. إن قصائده «آيات حكمة» [البارودي ٥٨/٣] و«آيات مفصلة» [البارودي ١١٤/٣] تماثل «آيات موسى التسع» في الإكبار [حافظ ١٤١/١] وتماثل «آية يوشع» [البارودي ٥٥٥/٢] في الإعجاز، فهي:

شعر من النسق الأعلى يؤيده من جانب الله إلهام وإحياء
من كل بيت كأي الله تسكنه حقيقة من خيال الشعر غراء
وكل معنى كعيسى في محاسنه جاءت به من بنات الشعر عزاء
[الشوقيات ٧/٢]

هذه القصائد الآيات هي معجزة الشاعر التي شيّبته «كما شيّبت هود نؤابة أحمد» [حافظ ١١٢/١]، ولكنها معجزة الشعر القصيدة التي صاغها:

..... فكر أقرّ له بالمعجزات قبيل الإنس والخبيل
[البارودي ٣٢/٣]

والقصيدة التي يقال عنها:

إلا إنها تلك التي لو تنزّلت على جبل أموت به فهو خاشع
[البارودي ٢٢٣/٢]

ولعل في حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى التجاوب بين

وصف معجزة «سور القرآن» ووصف معجزة «القصائد الآيات» في
 الأبيات السابقة، ولا يقتصر هذا التجاوب على «القصيدة» التي
 شَيَّبَتْ شوقي - في أبيات حافظ - «كما شَيَّبَتْ [سورة] هود ذؤابة
 أحمد [النبي]»، بل يجاوزه لتذكّر معجزة القصيدة بمعجزة القرآن،
 فيذكّر التجاوب الدلالي بآيات قرآنية، من مثل: ﴿قُلْ لَنْ أَجْتَمِعَ
 الْإِنْسَ وَالْجِنَّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ
 بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾ [الإسراء/ ٨٨].. أو ﴿لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا
 الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْنَاهُ خَاشِعًا مَتَصَدِّعًا مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾
 [الحشر/ ٢١]. ولا غرابة - مع هذا التجاوب - أن يقرن الزهاوي
 الشعر بالوحي، أو يصل قوافي الشعر بالإعجاز الديني
 [الزهاوي/ ٧٠٤]:

رب شعر له الملائك تعنّو وهي لله سجدٌ وركسوع
 [الزهاوي/ ٥٩٥]

أو يقرن حافظ إبراهيم أبيات البارودي بآيات التنزيل:
 وجئت بآيات من الشعر فُصِّلَتْ إذا ما تلاوها ألقى الناس سجدا
 [حافظ/ ٨٦/١]

لتذكّرنا دوال البيت بالكتاب الكريم الذي أحكمت آياته، ﴿ثم
 فُصِّلَتْ من لَدُنْ حَكِيمٍ خَبِيرٍ﴾ [هود/ ١]، ويظل أثر الشعر مقتربا
 بهذه القداسة التي يستمع بها الوطن إلى شعر أحمد شوقي، عند

حافظ إبراهيم، وكان هذا الوطن:

يصفى لأحمد إن شدا مترنما إصفاء أمة أحمد لأذانه
[حافظ ٩١/١]

إن معجزة الشعر - أو القصيدة - معجزة دينية في هذا
السياق، تقترب بمعجزة الأنبياء وكتبهم، وتجاوز قبرة الإنس والجن،
كي تبقى خالدة على الدهر:

تفنى النفوس وتبقى وهى ناضرة على الدهور بقاء السبعة الطول
[البارودي ٣٥/٣]

والبيت الأخير للبارودي، لكن الدال المراءوغ في نهايته ينطوى
على مدلول مزدوج، يجمع - في إشارته - ما بين المعلقات السبع
والسور السبع الطوال من القرآن الكريم^(٤٥)، فهو دال يتجاوب مع
غيره من الدوال، ليصل حكمة الشعر بالكشف، ويصل حكمة
الشاعر بحكمة الأنبياء، ويرد نبوة الشاعر ومعجزة القصيدة إلى
تصور إسلامي متاصل، لا سبيل إلى تجاهله.

٤ - ١

ولكن ماذا يحدث عندما لا يسرى الشاعر الحكيم مع الوحي
الذي تقوده «روح الحقيقة» بل يتوقف إزاء الطبيعة، يبحث عن
الحقيقة في الأرض، بعد أن خلق وراعاها في السها؟ إن الشاعر

الحكيم - عندئذ - يتحول إلى بشر يخاطب بشرا، ولا يتحد بحركة العناصر الفاعلة في الطبيعة بل يفصل عنها، يرقبها ويتأملها، بوصفها رموزا منفصلة عنه، لكنها مؤثرة فيه، ومرتبطة بنظام هو جزء منه، فيبحث فيها عن المعنى والمغزى، من حيث هي:

رموز لو استطلعت مكنون سرها لأبصرت مجموع الخلائق في سطر

[البارودي ٥٤/٢]

ويروح الشاعر ويغدو كل يوم إلى هذه الرموز - فيما يقول البارودي - ليجتنى «أزاهير علم» ويفتح «أقفال رموز»، لكنه يدرك أننا:

إذا ما فتحنا قُفْلَ رمزٍ بدت لنا معاريض لم تفتح بزيج ولا جبر

[البارودي ٥٧/٢]

وعندما يتحول نموذج الشاعر الحكيم - في هذا السياق - ليفارق مجلى «الشاعر النبى» إلى مجلى «الشاعر المتأمل» تشحب صورة «الملمه» التى تناوشها الرؤيا الدينية وتحل محلها صورة «المفكر» التى تنسرب فى دلالاتها الحكمة النظرية لرؤية دينية فى نهاية المطاف، ولا يقارب البارودي - عندئذ - بين خطوه وخطو «الخضر»، بل يقول فى تواضع الإنسان:

هذه حكمة كهل خابر فاقتنصها فهى نعم المقتنص

[البارودي ٨٦/٢]

ولكن فى اعتداد الحكيم:

ما الناس إلا كالذى أنا عالم قديما، وعلم المرء بالشئ نافع
ولست بعلم الغيوب، وإنما أرى بلحاظ الرأى ما هو واقع
[البارودى ٢/٢١٦]

أما أحمد شوقى فإنه يقول:

«الشاعر من وقف بين الثريا والثرى، يقلّب إحدى
عينيه فى النر ويحيل أخرى فى النرى... ويقف على
النبات وقفة الطل، ويمر بالعراء مرور الويل».

قد تذكر صورة الشاعر الذى يصف شوقى تقلّب عينيه بين
النر والنرى، أو الثريا والثرى، بصورة الشاعر التى صاغها
ثيسيوس Theseus، فى مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة
صيف»، عندما قال (٤٦):

«إن عين الشاعر فى جنون رهيف
تجوب ما بين السماوات والأرض،
والأرض والسماوات».

ولكن تقلّب عيني الشاعر - عند شوقى - قرين التقلب العاقل
لعينى حكيم، تتأمل عظمة الكون، لترى «بديع صنع البارى» وترصد
«مصائر الأيام»، لتتظم الحكمة التى تلفت الفطن، والشعر للحكمة
- مذ كان - وطن». ولذلك لا تقتزن العين العاقلة للحكيم بذلك المس

الذى يجمع بين «الشاعر» و«المجنون» و«العاشق»، هذا المس
الشكسبيرى الذى صاغه إبراهيم المازنى فى بيته (٤٧):
ثلاثة روضهم باكر المصب والمجنون والشاعر

يل تقترن العين العاقلة - عند شوقى - بالحكمة الهادئة
التي تجمع بين تأمل الشاعر وتفكر الفيلسوف، وتتصل بسعى
كليهما لاكتشاف الحقيقة التي تكمن وراء الثريا والثرى، والحقيقة
التي تحكم نظام النور والذرى، والحقيقة التي يجدها المتأمل فى
نفسه ومن حوله. ولقد كشف «بنتامور» لصاحبه «الهدد» الغطاء عن
سبيل الوصول إلى هذه الحقيقة، عندما حدثه عن العلم الذى ليس له
وطن، والحكمة التي ليس لها دار، فقال له فيما قال:

«عرفت صنوف العلم فلم أرَ كالفلسفة يأخذها
المرء من نفسه، ثم من حيث التفت فرأى، وكما قيل
له فسمع، من حديث المتكلم، إن صديقا وإن كذبا؛
وصموت الناطق، إن بكامة وإن بكما؛ ونعيم المنعم
ويؤس البئيس؛ ومشية المستكبر وهنيان المهوس
وعريدة السكران، ومن النمل فى مشاغلها، والنحل
فى معاملها، والنور فى مستناره، والبرق فى
مستطاره، والزهر فى إقباله وإدباره، والفلك ليله
ونهاره، والبحر مضطربه وقراره؛ ومن النفس إذا

اعتلت وإذا صحّت، وإذا طمعت وإذا قنعت، وإذا
رغبت وإذا تسلّت، وإذا جشّئت وإذا اطمأنت، وإذا
شكرت وإذا هجّدت، ومن الطباع إذا امتحنت،
والسرائر إذا بليت، والأهواء إذا اختبرت، مدارس لا
يفرغ اللبيب منها، ودروس لا يصبر الحكيم
عنها»[ص: ٨٨]

هذه الفلسفة الحكمة التي يأخذها المرء من نفسه، ومن حيث
التفت فرأى، هي التي تميز العقل لعيني الشاعر الحكيم في
الطبيعة والإنسان، وهي التي تميز صورة الشاعر المتأمل عند
شوقي، وتصل شعره بالبارودي في الوقت الذي تميزه عنه.

ولكن تتسع حدقتا المتأمل عند شوقي. وتجوب العينان ما
بين السماوات والأرض، متأملة علاقة الكائنات بمبدعها، أو علاقة
الكائنات بالكائنات. يقدر ما تتأمل العينان الطبيعة، من حيث
علاقتها بمبدعها وبإنسان، تتأمل علاقة الإنسان بالإنسان، وتصل
الزمان بالمكان، لترقب الإنسان في حركته بين الماضي والحاضر
والمستقبل، منقّبة عن علة هذه الحركة التي ترجع كل شيء إلى
مبتدئ أمره ومنتهاه. وعندما تسيطر العين الحكيمة على الشعر
وتوجّه مساره، يغدو الشعر تأملا والشاعر متفلسفا، يستخلص
«العبرة» ويكشف عن «الحقيقة» ليشرع للأخريين طريقهم بما

استخلص واكتشف.

وإن يقول شوقي - عندئذ - ما قاله البارودي:

سل الظك الدوار إن كان ينطق	يكيف يحير القول أخرس مطبق
نسائله عن شأنه وهو صامت	وتخير ما في نفسه وهو مطبق
فلا سره يبدو، ولا نحن نرعى	ولا شأوه يندو، ولا نحن نلحق

[٣٥١ / ٢]

بل يقول:

تلك الطبيعة قف بنا يا ساري	حتى أريك بديع صنع الباري
الأرض حواك والسماوات اهتزتا	لروائع الآيات والأثار
من كل ناطقة الجلال، كأنها	أم الكتاب على لسان القاري
دأت على ملك الملوك، فلم تدع	لأدلة الفقهاء والأخبار
من شك فيه فنظرة في صنعه	تمحو أثيم الشك والإنكار

[٣٦ / ٢]

فيؤسس - بذلك - عنصرا دالا، يتكرر في بيتي حافظ:

إنما الشمس وما في أيها	من معان لمعت للعارفين
حكمة بالغلة قد مثلت	قدرة الله لقوم غافلين

[١٩٦ / ١]

مثلا يتكرر في بيتي الزهاوي:

ما في الطبيعة أرضها وسماؤها	غير الطبيعة ما يضر وينفع
-----------------------------	--------------------------

هى مظهر لله جل جلاله والله تطلبه العقول فترجع
[ص: ٤٩٨]

ويتكرر - أخيرا - في بيت الرصافي:

مشاهد فى تلك الربى ومناظر تجلت على أطرافها قدرة البارئ
[٢٦٣ / ١]

ويغدو الشعر «مرآة بها صور الطبيعة تظهر» فيما يقول
الزهاوى [ص: ٢٧١]. ولكن تكشف المرأة عن المغزى الدينى للكون،
فكانها «سفر قديم ذو فصول والكائنات السطور» [الزهاوى: ٢٧١].
ويرتبط تأمل الشاعر الحكيم - فى هذا السياق - بقراءة كتاب
الطبيعة، والتطلع فى مرآتها، لتعرف ما فى سطور هذا الكتاب من
الحكمة، وما ينعكس على صفقال هذه المرأة من المغزى، ولماذا لا
نقول مع الزهاوى:

إن هذا الوجود سر تفشى	فى سماء وسيعة الأرجاء
ولعل الحكيم يقرأ فيها	من مراد الحقيقة الخرساء
كلمات، وقد تكون رموزا	كتبت فى صحيفة زرقاء
أعين الجاهلين مهما تساوت	لا تراها كأعين العلماء

[ص: ١٤٨]

٤ - ٢

والحكمة التى تنطوى عليها سطور هذا الكتاب قرينة المغزى
الذى ينعكس فى المرأة، إنها حكمة من طراز متميز، تلفتنا إلى كون

محكم، تشير عناصره إلى صانع مطلق، نسق هذا الكون في أبدع نظام ممكن. وتوازى الطبيعة الإنسان في هذا الكون، ولكن لتتصف الأولى بالثبات، ويتصف الثاني بالتغير، فعلاقة الطبيعة بالدهر علاقة الثابت بالثابت، أما علاقة الإنسان به فهي علاقة الزائل بالدائم. وينطوى ثبات الطبيعة على معنى ديني. في هذا التقابل. هو «عبرة» تغدو معها الطبيعة مظهراً من مظاهر الخالق، فهي على عكس الإنسان:

ليست بحادثة ولكن مسورة قدمت كمبدعها فجلاً المبدع
[الزهاوي: ٤٩٨]

هذه الطبيعة (القديمة) باقية، في مقابل الإنسان (الحادث) الذي يزول، ولذلك يصمت الإنسان في النهاية، ويتكلم الحجر فيما يقول شوقي [شوقيات ٦٤/٢].

وتبدو عناصر الطبيعة تمثيلات أزلية، في هذا التقابل، يوازي ثباتها ثبات الدهر. وتكشف دلالاتها عن ضالة عالم الإنسان وسرعة فناءه وتغيره. هكذا تحفظ «الشمس» - «أخت يوشع» عند أحمد شوقي - أحاديث القرون، فهي «من يروي الأخبار طراً» [شوقيات ٢٦٦/١]، وتبقى رغم فناء الإنسان ومصارع الدول:

من النار، لكن أطرافها تدور بياقوتة لن تبديد
من النار، لكن أنواعها إلهية زينت للعبيد

هى الشمس، كانت كما شاعها ممات القديم، حياة الجديد
[شوقيات ٣١/٢]

وتقترن «الشمس» بقسيما «الهلل»، فى هذا السياق، ذلك
الذى يتصف مثلها بالقدم والثبات:

أضياء لآدم هذا الهلال	فكيف تقول: الهلال الوليد؟
نعدُّ عليه الزمان القريب	ويحصى علينا الزمان البعيد
على صفحتيه حديث القرى	وأيام عاد ودنيا ثمود
وطيبة أهلة بالملوك	وطيبة مقفرة بالصعيد
يزول ببعض سناء الصفا	ويبقى بعض سناء الحديد
ومن عجب وهو جد الليالى	يبعد الليالى فيما يبيد

[شوقيات ٢٩/٢-٣٠]

ويصل هذا السياق بين «الشمس» و«الهلل» - فى قصائد
شوقى - وبين «النيل»، ذلك الذى لا ندرى من «أى عهد فى القرى
يتدفق»، وذلك الذى أخلق «راوق الدهور» ولم تزل به «حماة،
كالمسك لا تتروق» [شوقيات ٦٥/٢-٦٦].

إن العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة - «الشمس» و«الهلل»
و«النيل» كأمتلة - هى العلاقة بين عناصر الطبيعة الثابتة الأزلية،
من حيث هى «صورة قدمت كمبدعها» فى مقابل الإنسان الحادث

الذى لا يعرف سوى «الزمان القريب». ولذلك تبدو حياة الإنسان - فى تأمل شوقى - قرينة حلم سريع الزوال، خاطف كالبرق، عابر كالطيف، وإه كحيل الوريد، قصير كالدقائق والثوانى (٤٨).

ويصل هذا البعد الدلالى بين شعر شوقى وشعر سلفه البارودى ومعاصره الزهاوى (٤٩) ليتأكد قصر الحياة الإنسانية، فى مقابل الامتداد اللانهائى للطبيعة. ويبدو الزمان الإنسانى زمانا قريبا، متغيرا، سريع الخطى، فى مقابل زمان الطبيعة، البعيد، والثابت الباقى. وإذا كانت حياة الإنسان فى هذا التقابل «سنة من كرى وطيف أمان» - فيما يقول شعر شوقى [شوقيات ٤٩/٢] - فإن هذه السنة سرعان ما تنتهى، لتخلفها الحقيقة التى يتبدد على وقعها الطيف، وتذوب تحت شمس صحوها أضافات الحلم القصير، فلا يبقى ثابتا سوى عناصر الطبيعة التى تعلو الإنسان بانتظامها الأزلّى، وإطارها الدائم، ومغزاها الذى يدل على بديع صنع البارى فى الكون المحكم الذى نعيش فيه.

وتتحرك عناصر الطبيعة حركة مطردة فى زمان هذا الكون المحكم. تخضع لنواميس ثابتة. وتعكس قوانين دائمة. وأهم ما يلفت الانتباه فى هذه الحركة دورتها المنتظمة التى تتكرر معها الحركة، متعاقبة تعاقب الليل والنهار، متتابعة تتابع الغروب والشرق، متوالية توالى الخريف والربيع. ولا يبدو جليدا، مع هذه الحركة،

سوى تجلياتها المتغيرة، التي تتقلب من حال إلى حال، تقلب النجم ما بين الظهور والغياب، أو تقلب الزرع ما بين النماء والذبول. ولكن تعود التجليات المتغيرة إلى علية الحركة نفسها، فتتعاقب العناصر والظواهر، على نحو يؤكد أن:

الكون شئى ثابت والحادثات به تطوف
[الزهاوى، ص: ٢٨]

ويفرض هذا الثبات الكونى صورته على العناصر والظواهر، فيتجلى تكراراً منتظماً فى دورة الفلك، وحركة النجم، وتتابع الليل والنهار، وظهور الشمس بالنماء، وغروبها المقترن بالذبول، فنقرأ فى شعر البارودى:

فلك يسرور، وأنجم لا تأتلى تبدو وتغرب فى فضاء أقتم
[٥٠٢/٣]

نهار وليل يدأبان، وأنجم تغيب إلى ميقاتها ثم تشرق
[٣٥٣/٢]

تغيب الشمس، ثم تعود فيسنا وتذوى، ثم تخضر البقول
طبائع لا تغيب مسرديات كما تعرى وتشتمل الحقول
[٢٠٢/٣]

ويؤكد هذا التكرار أن حركة كل شئ فى الكون ثابتة ثبات محيط الدائرة، منتظمة انتظام حركة «الدولاب». هذا الانتظام

الثابت لحركة الدائرة أو «الدولاب» هو الذى يحكم حركة الأرض
حول الشمس، وهو الذى يحكم حركة القمر حول الأرض، بل يحكم
حركة الأكوان كلها، فنقرأ فى شعر الزهاوى:

وهكذا الأرض حول الشمس دائرة كما يدور حوالى أرضنا القمر

[ص: ٦٠]

تدور حول أمها نكباء كالتسبيح

[ص: ٦٣]

والأرض بنت الشمس ثلث زم أمها جريا وتَحْسَدَى

وتدور فى أطرافها مشدودة بالجذب شدا

فتطوف مثل فراشة لاقت بجناح الليل وقدا

ويدور محورها تُوْجِه نحو نور الشمس خدا

[ص: ٣٧]

إنها أكوان تدور على نفسها دور الرحى مسرعات

[ص: ٦٨٦]

أما الزمان فإن فى دورانه ما يربط الأزال بالأباد

[ص: ٥٢٦]

إن ناموس الدور أشمل نامو س وإن لم يرق هناك فريقا

[ص: ٥٢٨]

وإذا كان كل شيء يدور في الكون المحكم الذي نعيش فيه،
فليس هناك شيء ثابت سوى مبدأ الحركة نفسه، في تعاقبها
المنتظم، وتجلياتها التي تمتد بين السماء والأرض، والآزال والآباد،
وتكرارها الذي لا يظل مترددا في الطبائع الإنسانية. والأساس في
ذلك كله مبدأ آخر مؤداه:

ما في قوى الإنسان أو تركيبه شيء إلى غير الطبيعة ينتمي

[الزهاوي، ص: ٢٤٠]

وكما ينسرب هذا المبدأ في ظواهر الطبيعة، ينسرب في
حياة الإنسان؛ فيضمهما معا، ليجعل منهما بعض تجليات «الفلك
الدوار»، في حركته الكونية المنتظمة، وفي دورانه الذي يصل بين
الأرض والشمس والنجوم والأقمار، وفي تكراره الذي يجاور بين
تقلب حياة الكائنات وتقلب فصول الطبيعة.

وعندما يتساءل الرصافي في هذا السياق قائلا:

سل الفلك الدوّار عن حركاته وهل هو فيها دائر باختياره؟

[١٠٥ / ٨]

فإنه يكرر التساؤل الذي طرحه البارودي من قبل:

سل الفلك الدّوّار إن كان ينطق وكيف يحير القول أحرص مطبق؟

[٣٥١ / ٢]

ويعيد العنصر الدلالي نفسه الذى تكرر فى تساؤل حافظ:
سل الفلك الدوار هل لاح كوكب على مثل هذا العرش أو راح كوكب؟
[١٢/١]

ويرتبط التكرار - كإعادة - بتقاليد أسلوبية تصل بين شعراء الإحياء، وتؤسس ثوابت متكررة، ولكن الثوابت المتكررة نفسها تنبئ عن رؤية تنطوى عليها، وتشى بمنظور متأصل، تتسرب عناصره فى قصائد متباينة، تتصل فيما بينها، على أساس من هذه الرؤية القارة فى أعماق القصائد.

ولعل أهم الثوابت الأسلوبية - فى هذا السياق - التضاد، ذلك الذى يكشف عن عنصرين متقابلين، ينطوى تقابلهما على مغزى دال، إنه التضاد الذى يتواجه فيه الليل والنهار، الغروب والشروق، الخريف الربيع، الموت والحياة. قد تقع المواجهة نفسها على مستوى التزامن، حيث يتجاوز النقيضان فى الآن، تجاور الخير والشر فى الإنسان، أو تجاور الموت والحياة فى الكون، ولكن يتم التركيز على مستوى التعاقب، فيتكرر النقيضان متتابعين عبر الزمن، كأنهما مظهر آخر لتكرار حركة الكون التى تخضع لناموس الدور.

وإذا كان «ناموس الدور» يعنى حركة متكررة - فى هذا السياق - يدور بها «الفلك الدوار» حول نفسه، أو حول غيره، فإن

التكرار الدائري الثابت لهذه الحركة يعنى تعاقبها عبر نقاط، يشكل تقابلها الرأسى أو الأفقى تضادا أساسيا، هو مظهر من مظاهر الحركة نفسها فى دورتها التى يعقب فيها الليل النهار ويقابله، وفى دورتها التى تغيب فيها الشمس لتعود مشرقة، فيتضاد غروبها مع شروقها، فنقرأ فى شعر الرصافى:

وهكذا الظلمة تلو الضياء والضوء للظلمة يستتبع
ونحن فى ذاك وفى هذه بالنوم واليقظة نستمتع
[٦١/١]

فلك دائر على الشمس، طورا فى اقتراب، وتارة فى ابتعاد
[٤٨/١]
هكذا دار دائر الكون، من حى — حث انتهى عاد راجعا للمبادئ
[٥٨/١]

على هذا النحو، تتعاقب حركة «الفلك الدوار» بين نقيضين متقابلين، تنطوى عليها استدارة «الدائرة» أو «الدولاب»، فتتعاقب ظواهر الطبيعة نفسها، ما بين الليل والنهار، الغروب والشروق، الخريف والربيع، الذبول والنماء. وتظل حركة الزمان الأبدى لهذا «الفلك الدوار» حركة دائرية، ولكنها تظل — مع ذلك — حركة يتعاقب فيها النقيضان، تعاقب دورة الشمس ما بين ظهورها وخفائها، وتعاقب دورة الزرع ما بين ذبوله وخضرته.

وإذا تأملنا الإنسان، من حيث علاقته بالطبيعة، على أساس من تجاورهما الذى يخضع لناموس الدور، أو حركة «الفلك الدوار»، واجهنا التكرار الدائرى لحياة الإنسان فى الطبيعة من ناحية، وتعاقب هذا التكرار ما بين نقيضين متقابلين من ناحية ثانية.

ويقترن الدهر - فى هذا السياق - بالأيام والحياة والدنيا والناس، ولكنه الاقتران الذى يشى بسطوة العلة المطلقة التى تنطوى عليها الحركة الدائرة بالإنسان بين نقيضين، هما: الميلاد والموت، البقاء والزوال، السعادة والشقاء، النعيم والبؤس، الضحك والبكاء، الارتفاع والانخفاض، الرجاء واليأس، الغدو والروح، الأمن والخوف. ونواجه هذه الأبيات الدالة للبارودى وشوقى والزهاوى على السواء:

والدهر أيام تبید صروفها وتشید، فهى هوانم وبنانى

[البارودى ١٤٣/٤]

ألا إنما الأيام دولا بخدمه تدور على أن ليس من ظمأ تروى
فبينما ترى تعلو على النجم رقعة بمن كان يهواها إذ انقلبت تهوى

[البارودى ٢٠٨/٤]

هكذا الدهر: حالة ثم ضدد ما لحال مع الزمان بقضاء

[شوقيات ٢٢/١]

هكذا الدهر: حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان دوام

[شوقيات ٢٤١/١]

قلب الدنيا تجدها قسما صرقت من أنعم أو أبس

وانظر الناس تجد من سلما من سهام الدهر شجته القسي

[شوقيات ١٧٢/٢]

إن الحياة سعادة وشقاوة يتعاقبان، وضحكة وبكاء

في قلب من يحيا على ضحك به يأس يخيم تارة ورجاء

للليل صبح سوف يسفر بانيا بعد الظلام وللنهار مساء

[الزهاوي، ص: ٤٦]

وكما يصل «التضاد» بين الإنسان والطبيعة يجاور بين موته

وذبول نباتها، ودورة حياته ودورة كواكبها، مثلما يجاور بين سعادته

ودورة الفلك النوار بالسعد، أو بين شقائه ودورة الفلك الدوار

بالنحس. ولذلك تتجاوب الدلالة الدائرية لهذا «الفلك» في أبيات

البارودي:

فلك، لا يزال يجري على الناس س بضدين، من علا وهوان

فهو طورا يكون كالوالد البرر، وطورا كالناقم الغضبان

ليس يُبقى على وليد، ولا كهـ ل، ولا سوقة، ولا سلطان

[١٠٨/٤]

مع الدلالة الدائرية نفسها لـ «الفلك» في بيتي شوقي:
منع اللَّبث وإن طال المدى فلك ما لعصاه مستقر
دائر الدولاب بالناس، على جانبيه المرتقى والمنحدر
[١٦١ / ٢]

ويؤكد التجاوب ثبات عناصر الرؤية الحكيمة التي تصل بين شوقي والبارودي. ولكن ينطوى التجاوب على منظور متميز، يبدو معه التضاد في حياة الإنسان مجلى للتضاد في عناصر الكون، وعلى نحو ينفي - ضمنا على الأقل - الإرادة الحرة للإنسان إزاء سطوة الفلك الدوار في تقلبه بين المرتقى والمنحدر، وتبدله بين حالي الرحمة والغضب. إن تقلب الحياة الإنسانية بين وجهي التضاد، وتقلب حاله، تكرار محدود في الزمان الإنساني القريب لنقاط التضاد الأوسع في زمان الدائرة المطلق للكون. وكما ينعكس التكرار المطلق على التكرار المحدود، يتجاور الإنسان والطبيعة، ضمن حركة الأرض، في رواحها وغدوها، وكونها وفسادها، فنقرأ للزهاوي:

إنما الأرض وهي ما نحن نسعى فوقه بين رائح أو غادي
كوكب مظلم يطوف من الشمس حس حثيثا بكوكب وقاد
وعلى وجهها نهار وإيل فهي لا تستغنى عن الأضداد

عالم يختفى وآخر يبدو والذي يختفى عتاد البادئ
وفساد يجيء من بعد كون ثم كون يجيء بعد فساد
[ص: ٥٩٩-٦٠٠]

٤ - ٣

قد لا يبقى شئ على حاله فى هذه الحركة الدائرية للأرض،
بين نقيضين، ولكن من الواضح أن كل نقيض يفضى إلى نقيضه،
مثلاً تفضى النقاط الواقعة على محيط الدائرة إلى ما يتلوها أو
يقابلها. وكل نهاية تفضى إلى بداية متكررة فى هذا السياق، مثلاً
يفضى الغروب إلى الشروق، أو يمثل الذبول النقطة التى تعقبها
نقطة النماء المجاورة أو المضادة على محيط الدائرة نفسه. وإذاك
يقترن تشبيه الحركة الدائرية - التى تنور معها مصائر البشر بين
نقيضين - بحركة «الدولاب»، تلك الآلة الدائرية الشكل والحركة،
تدور على محور ثابت، لتسقى الماء، أو ترفع الأثقال، مكررة تعاقبها
على النقاط نفسها، فتعلو بالإنسان إلى النجم، ثم تهوى به إلى
القاع، دون أن تروى ظمأه فيما يقول البارودى، أو تدور بالإنسان
فى دورتها بين المرتقى والمنحدر فيما يقول شوقي.

ويقترن تشبيه هذه الحركة الدائرية - بالمثل - بحركة عقارب

الساعة، تلك التي يتكرر تعاقبها على أرقام متتابة، فتخلف رقما إلى آخر غيره، لكنها تعود إلى الرقم الأول، فتكرره كما يكرر الشروق ضياه، أو يكرر الموت حضوره. ولا يقتصر الأمر، في التشبيه الأخير، على بيت شوقي:

بقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثوانى
[١٥٨ / ٣]

بل يتجاوزه ليفقد التكرار دالا؛ فيقترب التضاد بين جانبي «الدولاب» - المرتقى والمنحدر - بحركة دائرية مماثلة، هي حركة «عقارب ساعة»:

يدق بمطرقتيها القضاء وتجري المقادير في اللولب
[١٤٨ / ٢]

وكما تؤكد حركة «عقارب الساعة» الانتظام المحكم لحركة الدائرة أو «الدولاب» في هذا السياق، تؤكد الحركة قصر «الزمان القريب» الذي يعيش فيه الإنسان بالقياس إلى «الزمان البعيد» الذي تقترب به عناصر الطبيعة. ولكن تظل الحركة في «الزمان القريب». صدى، أو مجلى متكررا للحركة نفسها في «الزمان البعيد». ولذلك تقترب «حركات الساعة» بحركات الدهر. وتذكر «الساعة» التي

صنعها الإنسان بالمبدأ الأزلى الذى يحكم حياته وحياة الطبيعة على
السواء:

جرت حركات الدهر فى ضرباتها ويأنت مواقيت الورى بعماها
على وجهها خُطَّتْ علائم تهتدى بها الناس فى أوقاتها لمناها
مشت بين أنات الزمان تقيسه وما هو إلا مشيها وخطاها
[الرصافى ١/٦٤٥-٦٤٦]

ويمثل هذه التشبيهات تتأكد الدورة الأبدية التى يعود فيها
كل شئ نحو بدئه، ولكن تعود دوال «الفلك الدوَّار» إلى الظهور،
فتتكرر حركته بحركة دورة الدهر التى تصل بين حياة الإنسان
والطبيعة فى شعر شوقى، فتوازى الأولى الثانية وتماثلها، ليدور
الدهر - بالإنسان - عبر نقاط أربع، كأنها الفصول الأربعة
للطبيعة:

هو الدهر: ميلاد، فشغل فماتم فنكر كما أبقى الصدى ذاهب الصوت
[٤١/٣]

وتتسرب هذه الدورة فى كل شئ، لتشمل بانتظامها الحب
الذى يدور كذلك عبر سبع فواصل، كأنها دورة أيام الأسبوع، التى
تنتهى لتبدأ من جديد:

نظرة، فابتهامة، فسلام فكلام، فمومعد، فلقاء

ففرّاق يكون فيه نواء أو فرّاق يكون منه الداء
[١١٢/٢]

فتتحول نهاية الحب إلى بداية للدورة نفسها التي تصل بين
حركة «الفلك الدوار»، وحركة «الدهر»، وتقلب عواطف الإنسان.

وليس هناك شئٌ جديد بالمعنى الحقيقي للجدة مع هذه
الدورة الأبدية. إن الجديد نسخ لقديم سابق عليه، وتعاقب جانب من
الحركة الدائرية نفسها بين المرتقى والمنحدر، أو العلا والهوان.
والثبات هو الخاصية المؤكدة لهذه الحركة، أما التغير فهو مجرد
عرض، يخفي تحته الجوهر الدائم للثبات: فهو - أى التغير - مجرد
جانب من دورة، تتصل نهايتها ببدايتها، ليكرر فيها النقيض نفسه،
مثلما تتكرر العناصر والفصول والأيام؛ ويتعاقب فيها التضاد،
مثلما يتعاقب الشروق والغروب، والميلاد والموت، والنماء والذبول.

وليس هناك سابق أو مسبوق بالمعنى الحقيقي فى هذه
الحركة؛ فالسابق مسبوق، والمسبق سابق فى الوقت نفسه، كلاهما
ثابت فى مكانه، على جوانب «الدولاب»، أو محيط الدائرة، أو جوانب
«الساعة» التى تمر عليها «العقارب» نفسها لتشير إلى حركة
«الدهر» الذى ينور مع «الفلك الدوار»:

وإذا كان الدهر ذا دوران لم تكن سابقا ولا مسبوقة .

[الزهاوى، ص: ٥٣٨]

ويقترن الثبات بالتكرار، فى هذا السياق، حيث تتكرر الأشياء والأحداث فى حياة الإنسان تكرر الظواهر والعناصر فى حياة الطبيعة. والنتيجة الواضحة للتكرار هى التشابه الذى يدنو بالتماثلات إلى حال من الاتحاد، فيختفى التباين تحت وطأة التطابق، وتتجاوب دلالة أبيات الزهاوى - فى هذا السياق - مع أبيات شوقي، خصوصاً حين يقول الأول:

لعمرك قد تشابهت الليالى فما فى عودها شئ جديد
نهار بعده يأتى نهار وليل كلما ولّى يعود
[ص: ٣٨]

خلت الدهور ومرت الأعصار والليل ليل والنهار نهار
للأرض أدوار ولست بعارف حتى متى تتعاقب الأدوار
[ص: ٤٤]

ويقول الثانى:

سنون تعاد، ودهر يُعيد لعمرك ما فى الليالى جديد
[٢٩ / ٢]

أناس كما تنرى، ودينيا بحالها ودهر رضى تارة وعسير

وأحوال خلق غابر متجدد تشابه فيها أول وأخسير
تمر تباعا فى الحياة كأنها ملاعب لا ترخى لهن سستور
[٨٢ / ٣]

ولكن يلفتنا بيت شوقى الأخير إلى تشبيه آخر دال، يصل
بين حياة البشر الثابتة و«المسرحية» أو «الرواية» التى تتكرر
فصولها وأحداثها إلى ما لا نهاية، فيلفتنا - بتكراره - إلى مجلى
آخر لحركة «عقارب الساعة»، أو «الدولاب»، أو «الفلك الدوار». وتبدو
الحياة - فى هذا المجلى - أشبه بمسرحية ثابتة، لا يرخى لها
ستار. الأدوار فيها محددة سلفا، والأحداث متكررة أبدا، ولا جديد
فيها سوى الممثلين يؤدون الأدوار نفسها، ولكن تدرك النهاية
الممثلين، وتبقى الأدوار على حالها، ليؤديها غيرهم إلى حين:

إنما العالم الذى منه جننا ملعب لا ينوع التمثيلا
[الشوقيات ١٣٤/٣]

ولكن هذا العالم - الذى منه جننا - ليس عالما عقيما، خاليا
من المعنى أو المغزى، كما يوحى التشبيه نفسه فى سياقات أدبية
مغايرة، تنطوى على رؤى مخالفة لرؤية الشعر الإحيائى، إن هذا
العالم لا ينطوى - فيما يصوره تجاوب سياقات الشعر الإحيائى -
على ما يشبه - مثلا - تلك الحياة التى وصفها «مكبث» - فى
مسرحية شكسبير المعروفة - بأنها (٥٠):

«خلال يتحرك، وممثل بأئس،

يقضى ساعته فوق خشبة المسرح مزهوا مهتاجا،

ثم يختفى إلى الأبد،

فهى حكاية يرويها أبله، كلها صخب وعنف

لا معنى لها».

قد يؤدى «الممثل البائس» دوره «مزهوا»، ثم يختفى، فى السياقات الإحيائية للتشبيه، ولكنه لا يختفى إلى الأبد. وأهم من ذلك أن «الحكاية» نفسها لا يرويها «أبله»، بل يرويها حكيم عاقل:

ينطق عن فطنة لها حِكمٌ تبرىء قلبَ الجهول من وَصَبه

[الرصافى ٦٩٩/١]

ويكشف هذا الحكيم العاقل عن «بديع صنع البارى»،

فيكشف عن «عبرة» هذا العالم الذى منه جننا، حيث يشير كل مصنوع إلى صانعه، ويدل كل معلول على علته. ولقد قال البارودى:

ما خلق الله السورى باطلا ليرتعوا بين البوادرى سدى

[٢٧٣/١]

وقال الزهاوى:

وإن الطبيعة فى سيرها لها سنن عنها حويل

[ص: ٤٨١]

وقال الرصافي:

وقد براً الله العوالم كلها دوائر فيها حار من ظل فاكرا
ترى كل شئ عائداً نحو بدئه إذا نحن حكّنا النهى والبصائر
[٧٦٤/١]

ولذلك يتحرك كل شئ في «هذا العالم الذي منه جئنا» حركة فيها «أثر القصد والسداد» كما يقول الزهاوي [ص: ٦٧٤]. ولكنها حركة بين نقيضين، في مسرحية أو رواية متكررة، لا تتغير عبرتها، ولا تتغير أحداثها، أو يتغير التضاد بين بدايتها ونهايتها، حتى لو تغير الممثلون العابرون فيها؛ فالثبات - في هذه المسرحية أو الرواية - قرين العبرة المتكررة التي ينطوى عليها بيت شوقي:

بطل الموت في الرواية ركن بنيت منه هيكلًا وفصولًا
[١٣٤/٣]

وأبيات الرصافي:

أرى كل حي في الحياة ممثلاً رواية رؤيا في كتاب المقابر
رواية رؤيا قد جرت في ديارنا وقائعها حتى انتهت في المقابر
لقد قدم الموت الحياة أمامه نذيراً، ومن ينذر فليس بغادر
[٥٢٧/١]

وإذا كانت هذه «العبرة» تؤكد أن حياة الإنسان وإرادته «في قبضة مدير الكائنات ومصروف الأحداث... الذي أبدع الأشياء على

وفق حكمته»، فإن هذه «العبرة» تعلّم الإنسان التواضع، فيعرف
«كيف يحتقر الدنيا ويحترم الدين جميعاً» فيما يقول شوقي
[٥٥/٢]، أو يعرف أن «سنة الله ما لها تبديل» فيما يقول
الزهاوى [ص ٣٠٠]:

فلا ملام على ما كان من حدث فكلنا بيد الأقدار مرتهن
فيما يقول البارودي [٣٧ / ٤].
وليس في الإمكان عند النهي أبدع مما خلق المبدع
فيما يقول الرصافي [٦٧/١].

٥ - ١

هذه العبرة التبريرية التي تعلم الإنسان التواضع دال يشير
إلى مدلول، يتكرر ملحاً، كلما مضينا مع حركة هذه الدائرة الكونية
الثابتة، وتجلياتها المتباينة في سياقات الشعر الإحيائي. ويتكشف
هذا المدلول عندما نلاحظ أن عيني الحكيم الإحيائي تركزان - في
حركة الدائرة - على الجانب السالب من حاضر يمثل المنحدر،
ويقترن بالثبات، ويرادف «الذبول» و«الغروب» و«الموت»، في مقابل
جانب آخر موجب، يبدو غائباً، مقترنا بالماضى، لكنه يمثل
«الارتفاع»، ويرادف «النماء» و«الشروق» و«الميلاد».

والثبات نقيض الحركة، ولكنه - في الوقت نفسه - قرين هذا
التكرار الملح لحركة الدائرة على نقطة بعينها، تلتصق فيها حركة

«الفلك الدوار» بالنحس وليس السعد. ويبدو الأمر كما لو كانت عين
الحكيم الإحيائي منجذبة إلى هذه النقطة في الحاضر، تتباعد عنها
لتعود إليها، وتقرّ منها لكنها تراها فيما حولها.

ويبين الثبات والسلب يدور كل شيء مكرراً نفسه في الحاضر،
فتثقل وطأة الثبات لتبدو قرينة سجن ينفي الحركة، وتثقل وطأة
السلب فتبدو قرينة «دهر» يطيح بالأمن والأمل، وتبدو «الحياة»، أو
«الدنيا»، قرينة «أفعى» قاتلة أو «سراب» خادع؛ فهي «عالم قلب»
وعمران «وشيك خراب». ونقرأ في شعر شوقي:

أخا الدنيا أرى دنياك أفعى تبدّل كل أونة إهاباً
ومن عجب تشيّب عاشقيها وتغنّيهم وما برحت كعاباً
[٦٩/١]

ومن تضحك الدنيا إليه فيغترُّ يموت كقتيل الغيد بالسمات
[١٠٠/١]

وما الحياة إذا أظلمت، وإن خدعت إلا سراب على مصراء يلتمع
[١٥٧/١]

سماؤك يا دنيا خداع سراب وأرضك عمران وشيك خراب
[٢٩/٣]

عالم قلب، وأحلام خلق تتبارى غباوة وفطانة
[٢٥٢/١]

لبست هذه الحياة علينا عالم الشر وحششه وأنامه
[٨٧/٢]

ويدور زمان «الحياة» أو «الدنيا» بالإنسان فيما يشبه
حركة المسرحية المتكررة، أو الساعة، أو الدولاب، ولكن تتغلق
الحركة على نفسها في تكرارها السالب، فتتحول الحركة إلى سجن،
تنفلق الحياة معه على نفسها، وتضيق «الدنيا» فيه على الإنسان،
وتغدو حركته مقيدة، مرسومة سلفاً، محكومة بإرادة مطلقة، لا قدرة
لأحد على مواجهتها.

قد يتسع هذا السجن ليشمل كل ما في الوجود، فيقول
الزهاوي:

كل ما في الوجود فهو لعمري من نواميس الكون في أصفاد
[ص: ٦٠٠]

وقد يضيق هذا السجن ليقصر على الإنسان، فيقول
البارودي:

فكيف ترانا صانعين، وكلنا بضرورة صماء، والباب مقفل؟
[١٨٩/٣]

ولكن يتجاوب السجن العام - رغم رحابته - مع السجن
الخاص - رغم ضيقه - ليصبح الإنسان نفسه «أسيراً للقدر»،
«مرتتهناً بيد الأيام»، «رهين حوادث تودي بجنته»، لا إرادة له في

مواجهة حركة «الدهر» التي تتقلب من الضد إلى الضد، وتتريص بهذا «الممثل البائس» في كل خطوة يخطوها، وتتكرر هذه الصور اللافتة في شعر البارودي:

إن الحياة وإن طالَّت إلى أمد والدهر قُرْحان لا يبقى ولا ينز
لا يأمن الصامت المعصوم صولته ولا يدوم عليه الناطق البذر
[١٢٧/٢]

والدهر كالبحر لا ينكُ ذا كدر وإنما صفوه بين الوري لمع
[٣٦٣/٢]

كذلك الدهر ملأق خلُوب يفرُّ أخا الطماعة بالكذاب
فلا تركن إليه، فكل شئى تراه به يثول إلى ذهب
[١٠٣/١]

ألا إنما هذى الليالى عقارب تدبُّ، وهذا الدهر ثقب مخادع
[٢١٤/٢]

وما الدهر إلا مستعد لوثبلة فحذرِك منه فهو غضبان مطرق
[٢٥٧/٢]

والدهر للإنسان يوما أكمل وكل شئى فى الزمان باطل
[١٨٢/٣]

فما الدهر إلا نابِل، نو مكيدة إذا نزعَت كفاه فى القوس لم يشو
[٢٠٧/٤]

والدهر مصدر عبرة لو أننا نتلو سجل الغمر من آثامه
[٢/ ٥٧٧]

ولا يتقلب «الدهر» من حال إلى حال في هذا السياق، بل
يثبت على حال واحد، في حاضر يضيق كالسجن، وبنيا تبدو
كالأفعى أو السراب. ويقترن «الدهر» بتشبيهات لافتة في حالة
الثابت، تنطوي كلها على دلالة متجاوبة العناصر، تقترن بالفتك
والدمير، مثلما تقترن بالمخادعة والمخاتلة. وكما تنطوي هذه الدلالة
على «عبرة» مصدرها الدهر، تؤكد هذه الدلالة ضيق السجن على
الفريسة، وسطوة القوة القاهرة التي تواجهها الفريسة في حاضر
يتناوشه الخطر من كل جانب.

قد يبرر البارودي هذا الإلحاح السالب على الدهر، ليفر من
بعض المزالق الدينية، فيقول في مقدمة ديوانه:

«وقد يقف الناظر في ديوانى هذا على أبيات
قلتها فى شكوى الزمان، فيظن بى سوءا من غير
روية يُجِيلُها، ولا عِذْرَةً يستبينها، فإنى إن ذكرت
الدهر فإنما أقصد به العالم الأرضى لكونه فيه، من
قبيل ذكر الشئ باسم غيره لمجاورته إياه، كقوله
تعالى: ﴿واسأل القرية﴾ أى أهل القرية». [١/ ٥٩].

ولكن التبرير نفسه ينطوى على دلالة لافتة، تتجاوب مع تكرار دوال «الدهر» الطاغى القاهر، وسوء الظن بالزمان والشكوى منه فى شعر الرصافى والزهاوى وشوقى حافظ على السواء. إنه التجاوب الذى يصل بين «الدنيا - الأفعى» و«الحياة - السراب» و«الكون المكبل فى أصفاد» من ناحية، والإنسان الذى ينغلق عليه الحاضر كائنه «قارورة صماء» من ناحية ثانية. وكما يكشف هذا التجاوب عن حاضر سالب يجذب سلبه عين الحكيم الإحيائى، تثبت العلاقة - فى هذا الحاضر - بين الدهر والإنسان، لينغلق الزمان كالدائرة، وينغلق المكان كالسجن، فلا يبدو ثمة أمل سوى تقبل السجن، وتقبل هبوط دولاب الزمان نحو منحدره.

وتبدو العلاقة لافتة بين «الدهر» و«القضاء» و«القدر» فى هذا السياق. وإذا كان الدهر أشبه بقوة سمرمية طاغية تتحكم فى المصائر، فإن القضاء والقدر أشبه بالمسار المحتوم الذى تفرضه هذه القوة، وتتجلى «يد الزمان» - فى هذا السياق - بوصفها أداة الدهر التى تقود الإنسان كما تُقاد الدابة، نحو غاية علمها عند صاحب الدهر وليس الإنسان:

والمرء طوع يد الزمان يقوده قود الجنيب لغاية لم تعلم

[البارودى ٥٠٢/٣]

نظن بأننا قاسرون وإننا نقاد كما قيد الجنيب ونصحب

[البارودي ١٠٣/١]

ولا تختلف هذه العلاقة الثابتة بين «الدهر» و«الإنسان»، في
شعر شوقي، مما هي عليه في شعر البارودي؛ إذ تأخذ - عند
الثاني - صورة العلاقة بين الراعي الحازم - اليقظ - والقطيع
العاجز الغافل. قد تتأبى بعض حملان القطيع على النظام، أو يخرج
بعضها على المسار، ولكن هراوة الراعي لا تلبث أن تردّها إلى
المسار المحتوم والنهاية المرسومة، فيتحرك البشر:

يراح ويفدى بهم كالقطيع مع على مشرق الشمس والمغرب
إلى مرتع ألفوا غيره وراع غريب العصا أجنبي

[١٤٧/٢]

ولكن تركّز دلالة الصورة المتكررة على قوة الراعي وسطوته وحزمه
لتبرّر علاقته بالإنسان، على هذا النحو:

من شدّ ناداه إليه فردّه قدر كراع سائق بقطّاع
ما خلفه إلا مقود طائع متلفت عن كبرياء مطّاع
جبار ذهن، أو شديد شكيمة يمضى مضى العاجز المنصاع

[الشوقيات ٩٥/٢]

وكما تقتزن دلالة هذه الصورة المتكررة بالتركيز على ضالة

الإرادة الإنسانية بالقياس إلى الإرادة الكونية المطلقة، وخضوع كل ما في الإرادة الإنسانية إلى سجن الحركة الثابتة للدائرة، تلفتنا دلالة الصورة إلى العلة الغائية التي تكمن وراء حركة القطيع الإنساني، فتحكم حركة هذا القطيع - العابر، الزائل، المسير - إزاء الدهر - الدائم، القاهر، المسير:-

ر، ليس بلسين ولا هـلـب	قطيع يزجيه راع من الدهر
ق، ونادت على الحيد الهرب	أهابت هراوته بالرفا
و، لم يخش شيئاً ولم يرهب	وصرف قطعانه، فاستبد
ح، وأنزل من شاء بالمخصب	أراد لمن شاء رعى الجدي
ت، ورد الظماء فلم تشرب	وروى على ربه الناهلا
ن، وحن بأخرى فلم تضرب	وألقى رقاباً إلى الضاريـ
ج، ولا ضجر الناظم المتعب	وايس يبالى رضا المستريـ
ن، وليس بياك على الغيب	وليس ي سبق على الحاضريـ

[الشوقيات ١٤٨/٢]

ولكن العلاقة بين «الدهر» و«الإنسان» علاقة أزلية في هذا السياق، على نحو ينسرب معه الحاضر السالب في ثبات مطلق، يتجاوز الزمان المتعين أو المكان المحدد، وما ذلك إلا لأن الحاضر السالب يعكس نفسه على الماضي فيجعله صورة له، كما يعكس نفسه على المستقبل فيصير المستقبل تكراراً للماضي. وينعكس

سلب الحاضر على حركة الدائرة الكونية ليصبح سلباً مطلقاً، يقتزن بسطوة هذا الدهر الأزلى. وتصل أزلية الدهر ما بين أزمنة الماضى والحاضر والمستقبل، فتجعل منها زمناً واحداً مطلقاً، ثابتاً فى سلبه الذى هو انعكاس لسلب الحاضر فى آخر المطاف. ولذلك تبدو حركة القطيع الإنسانى حركة متحدة، فى زمان مطلق ليس سوى انعكاس لحاضر متعين. وذلك ليؤكد الزمان المطلق - أو يبرر - خضوع مسيرة القطيع الإنسانى إلى مبدأ أعلى منه، يتصل بهذا القدر المقدر الذى لا يفر منه أحد.

لكن الحاضر السالب يمكن أن يفرض رؤية مغايرة تتضاد مع الرؤية السابقة. لكن تتجاوز معها على أساس من قدرية متأصلة. وعندئذ يمكن النظر إلى الحاضر السالب من منظور مغاير بوصفه مجرد جانب من دورة، أو عرض مؤقت، لابد أن يعقبه جانب آخر هو نقيض موجب له. وإذا كان الحال السالب للحاضر - من منظور هذه الرؤية الثانية - يقتزن بالليل، أو الذبول، أو الغروب، فإن الليل يعقبه النهار، والذبول يعقبه النماء، والغروب يعقبه الشروق. وتعود دلالة الدائرة الكونية إلى الظهور، ولكن لتؤكد وجهاً موجباً من قدرية متأصلة، تعقب فيها دورة السعد دورة النحس، ويتلو فيها جانب المرتفع جانب المنحدر كالقضاء المحتوم. وتتجلى هذه القدرية الأخيرة فى نوال لافته، تتجاوب معها أبيات البارودى:

فسوف تصفو الليالى بعد كدرتها وكل دور إذا ما تم ينقلب

[١١٥/١]

فما بارح إلا مع الخير سانح ولا سانح إلا مع الشر بارح

[١٦٣/١]

ولا تبئنس من محنة ساقها القضا إليك، فكم يؤس تلاه نعيم

فقد تورق الأشجار بعد ذبولها ويخضر ساق النبت وهو هشيم

[٥١٩/٣]

وأبيات الرصافي:

أيها الأنجم التي قد رأينا عبرا في أقوالها كالشمس

إن هذا الأقول كان شروقا في دياجير طالع منحوس

ولسيأتي الزمان منه بسعد تنجلي منه داجيات النحوس

[٧٧٠/١]

وبيتا الزهاوي:

لئن أخذت شمس السعادة تختفي فلشمس من بعد الغروب طلوع

وللأرض من بعد الخراب عمارة وللراجلين المبعدين رجوع

[ص: ١٤٢]

ولكن تظل هاتان الرؤيتان المتجاورتان - وإن تعارضتا -

تشيران إلى الحال السالب الحاضر. أعني تشير كلتاهما إلى هذه

«الدنيا» الخطرة كالأفعى، وإلى هذه «الحياة» الخادعة كالسراب، لتبرر كلتا الرؤيتين الحاضر بكيفية مغايرة للأخرى. وإذا كانت الرؤية الأولى تبرر سلب الحاضر بإسقاطه على الماضي والمستقبل، تبرر الرؤية الثانية هذا السلب برده إلى مجرد وجه من وجهي التضاد المتعاقب، في دورة الفلك النوار بين قطبي النخس والسعد. ولذلك تظل دلالة حركة الدائرة الأزلية فاعلة في الحالتين، تقترن فاعليتها بنفي الحاضر المتعين في الرؤيتين، والفرار من وطأته، بالعودة إلى زمان مطلق يعود فيه كل شيء إلى أوله.

Y-4

ويتحول التاريخ الإنساني - مع تجاوز هاتين الرؤيتين -
ليصبح مجلى آخر لحركة الدائرة المنغلقة كالسجن، ويغدو كل
حاضر إنساني - فى هذا التاريخ - تكرارا لحاضر أول سابق
عليه، كما يغدو كل مستقبل - فى هذا التاريخ - تكرار لدورة سبق
حدوثها فى الماضى الذى يغدو حاضرا ومستقبلا فى آن. ولذا لا
نقول مع الزهاوى:

ما أرى الأيَّامَ بالأشْـ____
كلَّ أتْ هــو ماضٍ

جاءَ إلَّا دائِـ____رات
كلَّ ماضٍ هــو أتْ

[ص: ٤٠٨]

الكون ماضيه يعو

وتعود هذى الأرض بعد سد خرابهها كالأول
فتمثل الدَّور الذى قد مر خير ممثّل
ونعود نحيا مثلما كنا بغير تبدّل
ونموت ثم نعود فى أدوارها بتسلسل
[ص: ٥١٩]

لنقل إن هذا المنظور يشد التاريخ الإنسانى إلى ماضٍ مطلق، يتكرر على نحو أزلى تكرار حركة الدائرة فى حياة الإنسان والطبيعة، فذلك يعنى أن كل ابتعاد عن هذا الماضى إنما هو حركة فى محيط دائرة التاريخ التى تعود إلى حيث بدأت، ليقع المستقبل على النقطة نفسها التى بدأ منها الماضى، ويحن الحاضر إلى هذا الماضى حينه إلى هذا القديم الذى وصفه شوقي بقوله:

وردب قديم كشعاع الشمس ابن غد واليوم وابن الأمس
ولذلك يتحرك «دولاب» التاريخ الإنسانى كما تتحرك «عقارب الساعة» فيغزو تكرارا متعاقبا لأحداث متماثلة، تتحدّد معها مصائر الدول والأفراد، ليقع الجميع على محيط دائرة واحدة، جديدها تكرار لغابرها، وحاضرها مثال لماضيها، فيقول شوقي: «التاريخ غابر متجدد، قديمه منوال، وحاضره مثال».

[الشوقيات ٥٥/٢]

وعندما ترقب عينا الحكيم الإحيائي الدورة الأبدية للتاريخ يستخلص العقل مغزاها، وذلك لكي تتصل حكمة الشعر بتأمل ثبات حركة الطبيعة الباقية، والتكرار المطلق لحركة الإنسان الزائل، فيصبح الشعر «ابن أبوين: التاريخ والطبيعة» [الشوقيات ٢٥٠/١] ولكن على نحو يجعل «قريحة الشاعر كعين صاحب الأيام، عندها للحنن عبّرة، وللسرور عبّرة» [الشوقيات ٦٥/٢] إنها القريحة التي تفزع إلى «الزمن الحكيم» [الشوقيات ٩٦/٣] لتتأمل الطبيعة من حيث علاقتها به، وتتأمل الإنسان من حيث تأثره بكليهما، ولا غرابة في ذلك (٥١):

فمن كريم الشعر والبيان عينا في التاريخ تجريان
ولعل هذا الفهم يفسر الاهتمام اللافت بالتاريخ في شعر شوقي، وما نجده - في هذا الشعر - من تحول نموذج الشاعر الحكيم - في بعض أدواره - إلى مؤرخ يرى في التاريخ مرآة، ينعكس عليها المغزى الدائري لمصائر الأيام والدول. إنه الاهتمام الذي جعل «شوقي» يصل بين «التاريخ» و«الكتب المقدسة»، ليقول:

غال بالتاريخ واجعل صحفه من كتاب الله في الإجلال قابلا
قلّب التاريخ وانظر في الهدى تلق للتاريخ وزنا وحسابا
رب من سافر في أسفاره بليالى الدهر والأيام أبا

[الشوقيات ١٨/٢]

وهو الاهتمام الذى يصل - فى شعر شوقى - بين التاريخ والحكمة، فإلفت عيني الشاعر الحكيم إلى ما خطه «الدهر» - مرة أخرى - من «عبرة» فى كتاب الناس والأيام:

ذاك كتاب الناس والأيام من أدم الجد إلى القيام
تأنق الدهر به ما شاء وأتقن التأليف والإنشاء
فإن وجدت خاطرا مطالبا ونازعا من الطباع غالبا
فقف على آثار أعيان الزمن واغش الطلول وتنقل من الدمن
وعالج النجوى والأكفارا يهيئنا للحكمة الأكفارا
فالروح فى التاريخ الاعتبار وحكمة تودعها الأخبار
[دول العرب، ص: ١٤]

وإذا كان تأمل الطبيعة يقود إلى عبرة تقتزن ببديع صنع البارى من خلال ارتحال فى سفر العناصر، أو تطلع فى مرآة الوجود، فإن تأمل التاريخ يقود إلى عبرة مماثلة، ولكنها عبرة تقتزن بارتحال صوب الماضى، لتأمل كتاب الناس والأيام، واستخلاص الحكمة المودعة فى الأخبار.

وكما ترادف العبرة الاعتبار فى التاريخ، تقتزن بالتأسى، لكنه التأسى الذى يرتبط بحاضر محيط، تتحول فيه نقطة الارتفاع فى دولاى الزمان إلى نقطة انخفاض، فيذكر الضد بنقيضه الموجب، ويغدو النفور من الحاضر المحيط حلما بعودة ماضٍ مجيد، يكرر فيه

المستقبل الماضى. وكل ارتحال إلى الماضى - فى هذا السياق -
ارتحال إلى تاريخ قديم، تبرر «عبرة السرور» فيه «عبرة الحزن»
المقيم.

وإذا كانت العبرة المستخلصة من «الطبيعة» تؤكد أن:

كل ذى سقطين فى الجو سما واقع يوما وإن لم يُغرسِ
وسيلقى حينه نسر السما يوم تطوى كالكتاب المدرس
[الشوقيات ١٧٧/٢]

تؤكد العبرة المستخلصة من التاريخ أن الدول كالناس
«داؤهن الفناء» فيما يقول شوقى، وأن علو مجد «روما» شبيه بعلو
مجد «أثينا»، ومجد «طيبة»، ليس سوى جانب من حركة الدائرة
نفسها، يصعد محيطها صعود نسر لسماء أو صعود كل ذى
جناحين (سقطين)، فيرتفع نجم هذه الممالك، ولكن يهبط المحيط
مرة أخرى، فيهبط الطائر محطّم الجناح، ويأفل النجم، وتنغلق
الدائرة كالسجن، لتبدأ من جديد، مؤكدة عبرة التاريخ التى تقول:

نال روما ما نال من قبل أثينا خا، وسيَمُتُّه ثيبهُ العصماء
سنة الله فى الممالك من قبل مل ومن بعد، ما لنعمى بقاء
[الشوقيات ٢٩/١]

وفى هذا السياق يبدو مغزى «كبار الحوادث فى وادى النيل»

وعبرتها التي تصورها قصيدة شوقي التي ألقاها في المؤتمر الشرقي الأول [١٨٩٤]، إذ ليست «كبار الحوادث في وادي النيل» سوى دوائر يعود فيها كل شيء نحو بدئه، فهي ممالك ودول تتعاقب لتكرر الدورة نفسها: يصعد «الفراعنة» ليهبطوا من جديد، وتدور الدوائر لينتصر «قمبيز»، لكن الدوائر نفسها تدور لينتصر الرومان، ويرتفع ملك الرومان لتضييعه «أنثى صعب عليها الوفاء»، وتتعاقب الديانات تعاقب موسى وعيسى ومحمد، ويتعاقب ولاية الإسلام على مصر، وتدور الدوائر - مرة أخرى - صاعدة مع «الفرّ آل أيوب»، هابطة مع «دول الجراكس»، ويتسلط «الفرنسيين» ليعلو نابليون «النسر»، ولكنه سرعان ما يسقط محطم الجناحين، بعد أن:

سكنت عنه يوم ميّرها الأهرام، ولكن سكوتها أستهزاء
فهى توحى إليه: أن تلك (واثر لو) فأين الجيوش؟ أين اللواء؟
[الشوقيات ١/ ٢٣]

وتنتهى «كبار الحوادث» ليبقى مغزاها، وتتأكد عبرتها، من خلال «التمثيل» الذي ينسرب في سياقها. والتمثيل يدنى «من لا له إبداء»، فيما تقول قصيدة شوقي، ولكن يقترن «التمثيل» بذلك «التأسي» الذي يلخصه هذا البيت المركزي الدلالة في القصيدة:

هكذا الدهر: حالة ثم ضد ما لحال مع الزمان بقاء
ولا يبقى ثابتا - مع قلب الدهر من الضد إلى الضد،

وتعاقب «كبار الأحداث» بين قطبي النحس والسعد - سوى «النيل»،
ذلك الذي تغبره الدول والرجال متعاقبة، في القصيدة المسماة
باسمه:

من شاطئ فيه الحياة لشاطئ هو مضجع للسابقين ومرفق
[الشوقيات ٧١/٢]

ويتكرر العنصر الدال نفسه في «الرحلة إلى الأندلس»، حيث
يتجاوب الخاص مع العام، ويتكرر الماضي في الحاضر، ويجاور
الحكيم القديم [البحتري] الحكيم الجديد [شوقي]، في البحث عن
«وجه التأسى»، لتبرز العبرة التي تعظ، والحكمة التي تشفى، وتعود
الذاكرة إلى مبدئها، وتحنّ النهاية إلى البداية، ويدور الاسترجاع
كالدولاب، لتدور الدائرات بالدول، كأنها «اختلاف الليل والنهار».
ولذلك يعود «الفلك الدوار» إلى الظهور، ليتقلب ما بين الضدين
نفسيهما:

فلك يكسف الشمس نهارا ويسوم البدر ليلة وكس
ومواقيت للأمور، إذا ما بلغتها الأمور صارت لعكس
دول كالرجال، مرتهنات بقيام من الجدود وتعمس
[الشوقيات ٤٨/٢]

وتصعد الممالك - في الأندلس - كالشمس المشرقة، ولكن
سرعان ما تهبط مع الغيب إلى هوة الظلام، ويتسمن ملوك الأندلس

نرى المجد، يطاولون الثريا، ولكن سرعان ما يهبطون إلى أعماق
الثرى، ولا يبقى سوى الدورة الكونية الثابتة، والعبرة المقتربة
بالتأسى، ويتلخص العبرة فى البيت الذى يختم القصيدة، ويفسر
دلالة التاريخ نفسه:

وإذا فاتك التفات إلى الما ضى فقد غاب وجه التأسى
[الشوقيات ٥٢/٢]

٥ - ٣

إن التاريخ - فى هذا السياق - تعبير عن أزمة وفرار منها
فى الوقت نفسه، ولذلك تنطوى دلالاته على ما يصله بالحاضر
المنغلق كالسجن، والدنيا الأفعى، والحياة السراب، والدهر الذئب.
وكما ينطوى تكرار «التاريخ» على دوال لافتة، تصل هذه الدوال
التاريخ بالعبرة التى تحفظ القوم من الضياع:

اقرأ التاريخ إذ فيه العبر ضاع قوم ليس يدرون الخبر
[الشوقيات ٣٩/٤]

وتصل هذه الدوال التاريخ بالنسب الذى يحفظ الهوية
المشكوك فيها، وبالذاكرة التى تنير الحاضر بالإحالة على الماضى:
مَثَلُ القوم نسوا تاريخهم كلقيط عى فى الناس انتسابا
أو كمغلوب على ذاكرة يشتكى من صلة الناس انقضابا
[الشوقيات ١٩/٢]

ولا غرابة - فى هذا السياق - لو اقترن التاريخ بالعرض
الذى يرادف الشرف المهدد:

وأنا المحتفى بتاريخ مصر من يصن مجد قومه صان عرضا
[الشوقيات ٥٨/٢]

وكما تشير العلاقة بين دوال التشبيهات فى الأبيات السابقة،
إلى أزمة متأصلة فى الحاضر، يغدو التاريخ نفسه فرارا من هذه
الأزمة بالعودة إلى نقيضها، أى الماضى الذى يقترن بالأصل
والمنبع، فيقترن بالهوية التى ترادف النسب، والذاكرة التى تحفظ
الهوية، فتحفظ العرض فى الوقت نفسه.

ومن الصعب أن نفصل بين دلالة الإلحاح على التاريخ، من
حيث اقترانه بهذه التشبيهات، وبين الوعى بأن هذا التاريخ نفسه
يهوى حاضره إلى منحدره، كما تهوى الشمس إلى المغيب، إنه
الوعى الذى يدفع فيه الحاضر إلى البكاء على الماضى، على نحو
تتجاوب فيه أبيات الرصافى:

أبكى على أمة دار الزمان لها قبلا، ودار عليها بعد بالفئير
كم خلّد الدهر من أيامهم خيرا زان الطروس، وليس الخبر كالخبر
ولست أذكر الماضين مفتخرا لكن أقيم بهم ذكرى لذكر
[الرصافى ١٨٣/١-١٨٤]

مع عبارات جمال الدين الأفغاني (٥٢):

«يكأى على السالفين ونحيبى على السابقين...
أين أنتم أيها الأمجاد الأنجاد... الأخذون بالعدل،
الناطقون بالحكمة، المؤسسون لبناء الأمة، ألا
تنظرون من خلال قبوركم إلى ما أتاه خلفكم من
بعدكم... تفرقوا فرقا وأشياعا حتى أصبحوا من
الضعف على حال تذوب لها القلوب أسفا... أضحوا
فريسة للأمم الأجنبية، لا يستطيعون ذودا عن
حوضهم، ولا دفاعا عن حوزتهم. ألا يصيح من
برازخكم صائح منكم ينبّ الغافل، ويوقظ النائم،
ويهدى الضال إلى سواء السبيل».

وإذا كان استرجاع ما فى التاريخ - الذاكرة يذكّر بلحظات
الشروق الماضية، فببتعت الحنين إلى الماضى الموجب، بوصفه
نقيضا للحاضر السالب، فإن «الاعتبار» يبتعت حنينا مماثلا إلى
مستقبل، ليس سوى تكرار للحظات الشروق الماضية. وتصل الحكمة
بين هذين اللونين من الحنين، فتدنو بهما إلى حال من الاتحاد.
وتجاوب دورة «الفلك الدوار»، فى الطبيعة، ودورة «كبار الأحداث»،
فى التاريخ، ليؤكد التجاوب «وجه التأسى». ويقترن «وجه التأسى»
بقانون أرزلى، يتقلب معه الدهر من الضد إلى الضد، فى حركة

دائرية، تؤكد «سنة الله في الممالك من قبل ومن بعد».

وكما تنطوى دلالة «سنة الله» على التبرير تنطوى على العزاء، وإذا كان التبرير يرد هبوط التاريخ - في الحاضر - إلى الحركة الهابطة من دولا ب الدهر، ينطوى العزاء على حلم بتحول الهبوط إلى صعود، هو استعادة لفردوس الماضي المفقود وشرفه على السواء:

آه لو يرجع ماضى الحقب آه لو عاد زمان الشرف
[الرصافي ١٩٠/٨]

وقد يكون العزاء فرديا، وقد يكون جمعيًا، وقد يتصل الفردى بالجمعي، ولكن يظل العزاء قرين الحلم بتحرك «الفلك الدوار» من النخس إلى السعد، ومن الانخفاض إلى الارتفاع. ولذلك يتجاوب العزاء الفردى في بيت البارودي:

فلولا اعتقادي بالقضاء وحكمه لقطعت نفسي لهفة وتندما
[البارودي ٤٠١/٣]

مع العزاء الجمعي في خطاب حافظ إبراهيم للشرق كله:

فدينارك يا شرق لا تجزعن إذا اليوم ولّى فراقب غدا
فكم محنة أعقبت محنة وولّت سراعاً كرجع الصدى
[حافظ ٢٤٩/١-٢٥٠]

وإذا هبط شعر حافظ من عمومية الشرق إلى خصوصية مصر، تحدثت مصر عن نفسها بلسان حافظ، فتركز على رجالها الذين طال انتظارهم الدورة المقبلة لهذا الفلك الدوار:

إنهم كالظبا ألحّ عليها صدى الدهر من ثواء وغمد
فإذا صيقل القضاء جلالها كنّ كالموت ما له من مرد
[حافظ ٩٠/٢]

ويتسرب مغزى العزاء في شعر الزهاوى، كمثال أخير، فيخاطب الحكيم فيه الشرق نفسه الذى خاطبه حافظ، فيقول:

أيها الشرق كنت والغرب داج مطلع النور فى السنين الخوالى
وله كنت فى الحضارة أستا ذا عليه تملئ بروس المعالى
ذهبت عنك قوة العلم حتى انعكس الأمر مؤذنا بالزوال
ولعل الأيام تعلن سلما بعد حرب الأديان والأموال
[الزهاوى، ص: ٥٩]

وإذا هبط الزهاوى من عمومية الشرق، كى يتحدث عن بغداد، تجاوزت الدلالة الخاصة والعامة، واقترن حلم المستقبل بدورة أخرى من دورات الفلك الدوار، يعود فيها الماضى مكررا نفسه ليصنع المستقبل، فينطق الشاعر الحكيم حكمة العزاء قائلا:

فى الكون كل مركب فيما أراه إلى انحلال
ولكل منحل جد يد تركب فيما بدا لى

ما جاء يفسده الجن	وب تعيده أيدي الشمال
منذ القديم يدور هـ	هذا الكون من حال لحال
ستعود بغداد كما	كانت بأعصرها الخوالي
وتعود أيامي بهما	وتعود هاتيك الليالي
يا قوم أنتم أمة	لا تستقر على السفال
	[الزهاوي من: ٢٤١]

الهوامش:

(١) راجع: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث التقني والبلاغي، القاهرة

١٩٨٠، ص: ١١٥-١١٦.

(٢) أبو حاتم الرازي، الزينة، القاهرة ١٩٥٦، ١/٤٤.

(٣) يقول المظفر العلوي:

«أما مدح الشعر على لسان النبي صلى الله تعالى عليه وسلم... فكثير... فمن ذلك قوله صلى الله تعالى عليه وسلم: (إن من الشعر لحكمة)، وفي موضع آخر (إن من الشعر لحكما). هذا قوله وهو صلى الله تعالى عليه وسلم لا ينطق عن الهوى، بعد أن قال الله تعالى في شأن داود عليه السلام: ﴿وآتيناہ الحكمة وفصل الخطاب﴾، وقال تعالى: ﴿وإلوہا آتیناہ حکما وطما﴾، فجعل صلى الله تعالى عليه وسلم بعض الشعر جزءاً من الحكمة التي خص الله تعالى بها أنبياءه ووصف أصفیاءه، وأمتنّ عليهم بذلك إذ جعلهم مخصصين بها من قبله ومنمورين بفخرها من جهته، ونهايك بذلك فضيلة للشعر والشعراء». راجع، نضرة الإغريض في نصرة القريض، دمشق ١٩٧٦، ص: ٣٥٢-٣٥٣.

(٤) ابن عبد ربه، العقد الفريد، القاهرة ١٩٧٣، ٥/٢٧١.

(٥) الزينة، ١/٤٢.

(٦) العقد الفريد، ٥/٢٧٤، ويروي ابن رشيق الخبر على نحو مغاير في العمدة،

القاهرة ١٩٥٥، ١/٢٥.

(٧) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة ١٩٦١، ص: ١١.

(٨) العدة، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة

١٩٥٥ ، ٢٦/١ .

(٩) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الألباء، تونس ١٩٧٢، ص: ١٢٤ .

(١٠) الصورة الفنية، ص: ٤٠ وما بعدها .

(١١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، طبعة دار الكتب المصرية، ١٢٦/٤، ١٣٧-

١٣٩، ١٤٥ .

(١٢) شرح ديوان ابن الفارض للشيخ حسن البوريني والشيخ عبد الغني

النابلسي، مرسلييه ١٨٥٣، ص: ٥٦١-٥٦٢ .

(١٣) ديوان أبي نواس، تحقيق: أحمد عبد المجيد الفزالي، بيروت، دار الكتاب

العربي، ص: ٢٧٥ .

(١٤) ديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، القاهرة ١٩٧٢، ٥/٢، ٢٨٨/١،

٣٩٧ .

(١٥) المرجع السابق، ٣١٧/٤ .

(١٦) نفسه، ١٨٣/٢ .

(١٧) شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، بيروت، دار الكتاب

العربي، ٤٤/٢، ٤٨ .

(١٨) العدة، ٧٥/١ .

(١٩) أبو العلاء المعري، اللزوميات، مكتبة الخانجي، القاهرة ٥٤/١ .

(٢٠) نقرأ في ديوان أبي تمام:

١٤٥

استعادة الماضي

ولم أر كالمعروف تدمى حقوقه مفارم فى الاقوام وهى غوانم
ولا كالعلى ما لم ير الشعر بينها فكالأرض غفلا ليس فيها معالم
يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة فيقضى بما يقضى به وهو ظالم

[٢١٧/٤]

هذاء تملأ كل ألن حكممة ويلانضة وتدر كل وريد

[٢١٧/١]

إذا شررت سلت سخيمة شائئ ورت عزوبا من قلوب شوارد
أفادت صديقا من عدو، وغادرت أقارب دنيا من رجال أباعد

[٨٢/٢]

(٢١) ديوان ابن الرومى، تحقيق: حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب،
القاهرة ١٩٩٣، ٣٩١/١.

(٢٢) ديوان البارودى، تحقيق: على الجارم، محمد شفيق معروف، القاهرة ١٩٧١،
٣/٤٨٥-٤٨٦، وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٣) ديوان حافظ إبراهيم، تحقيق: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبيارى،
القاهرة ١٩٣٩، ص: ٨٩/١ وسيشار إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٤) أحمد شوقى، الشوقيات، بيروت، دار الكتاب العربى، ١/١٦٠، وسيشار إلى
بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٥) ديوان معروف الرصافى، دار العودة، بيروت ١٩٧٢، ٢/١٧٠، وسيشار إلى
بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٦) ديوان جميل صدقي الزهاوى، بيروت ١٩٧٢، ص: ٢٠٧، وسيشار إلى بقية الاقتباسات في المتن.

(٢٧) أحمد شوقي، شيطان بنتاوير، أولبد لقمان وهند سليمان، تحقيق: محمد سعيد العريان، القاهرة ١٩٥٣، وسيشار إلى الاقتباسات في المتن.

(٢٨) حافظ إبراهيم، ليالى سطيح، تحقيق: عبد الرحمن صدقي، القاهرة ١٩٦٤، وسيشار إلى الاقتباسات في المتن.

(٢٩) كلا هذين الحكيمين - سطيح وبتاور - يذكر بالأمستاز الحكيم الذى يدير حديثا تأمليا مع مريد له، فى رسالة البارودى: «نصائح البُدء». راجع نص الرسالة فى: سامى بدرابى، أوراق البارودى: المجموعة الأدبية، القاهرة ١٩٨١، (٣٠) حسين المرصطفى، الوسيلة الأدبية، القاهرة ١٢٩٢هـ، ١/٤.

(٣١) راجع رفائيل بطى، سحر الشعر، القاهرة ١٩٢٢، ص: ٢٢.

(٣٢) ديوان حافظ، شرحه محمد هلال إبراهيم، مطبعة التمدن، القاهرة ١٩٠١، ص: ١-٢.

(٣٣) أحمد شوقي، أسواق الذهب، القاهرة ١٩٧٠، ص: ٧، ويقىة الاقتباسات فى المتن.

(٣٤) سحر الشعر، ص: ٦٥.

(٣٥) الثعالبى، التمثيل والمحاضرة، القاهرة ١٩٦١، ص: ١٨٧.

(٣٦) المرجع السابق.

(٣٧) ليالى سطيح، ص: ٤. ومن المفيد أن نلاحظ إلحاح صورة أبى العلاء، بوصفه

الحكيم الأمثل، على شعر حافظ. ويصل الأمر إلى أن لا يجد حافظ وسيلة
يرفع بها من قدر فيكتور هوجو سوى أن يصله بأبي العلاء، فهو:
اعجمي كاد يعلو نجمه في سماء الشعر نجم العربي
صافح العلياء فيها والتقى بالمعري فوق هام الشهب

[٢٣/١]

ويفعل حافظ الفعل نفسه، متابعاً شوقي هذه المرة، فيرثي تواسطوى، ولكن
يبدعه إلى أن يقعد - في مقام الخلد - مقعد التلميذ من أبي العلاء:
إذا زرت رهن الحبسين بحفرة بها الزهد ثاو والنكاء ستير
فقف ثم سلم واحتشم، إن شيخنا مهيب على رغم الفناء وقور
وساطله عما شاب عنك، فإنه عليم بأسرار الحياة بصير

[١٦٥/٢]

والأمل في ذلك شوقي، الأسبق في رثاء تواسطوى:

إذا أنت جاورت المعري في الثرى وجاور رضوى في الثراء ثبير
فقل يا حكيم الدهر، حدث عن البلى فانت عليم بالأمور خبير

[الشوقيات ٨٠/٢]

(٣٨) الشوقيات، الجزء الأول [من سنة ١٨٨٨ إلى ١٨٩٨]، مطبعة الآداب والمؤيد
بمصر، سنة ١٨٩٨، ص ٢، ٦. ومن المفيد أن نلاحظ ارتباط هذا التأكيد - في
جانب منه - بالبلغاء عن التراث الشعري العربي، في مواجهة الشعر الغربي
وإذلك فهو تأكيد يتجاوب مع سياق الأبيات التي يقول فيها حافظ:

سمل (ألفريد) و(لامرتين) هل جريا مع الوليد أو الطائي بميدان
 وهل هما في سماء الشعر قد بلغا شأوا النواصي في صوغ وإتقان
 وذا وقد شهدا بالحق أنهما في بيت أحمد لو يرغى نديمان
 [٥٩/١]

ويقول فيها شوقي:

والله ما (موسى) وإيلاته وما (لمرتين) ولا (جيرزيل)
 أحق بالشعر ولا بالهوى من قيس المجنون أو من جميل
 قد صوروا الحب وأحادثه في القلب من مستهضر أو جليل
 تصوير من تبقى بى شعره شى كل نهر وعلى كل جميل
 راجع: الشوقيات المجهولة، تحقيق: محمد صبرى السورى، القاهرة ١٩٦١،
 ١٧٢/٢-١٧٣، والإشارة إلى (ألفريد) و(موسى) فى بيتى شوقي وحافظ،
 إشارة إلى الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه Alfred de Musset (١٨١٠-
 ١٨٥٧) صاحب الليالى المشهورة. أما (جيرزيل) - جيرازيلا - فى بيت
 شوقي، فهى اسم رواية كتبها الشاعر الفرنسى لامرتين Lamartine (١٧٩٠-
 ١٨٦٩) الذى ترجم له شوقي - فى باريس - قصيدته «البحيرة»، فيما يشير
 فى مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات.

(٣٩) ديوان ابن عربى، طبعة إيران، ص ١٢٤.

(٤٠) مقدمة الطبعة الأولى من الشوقيات، ص: ١٢، ١٣.

(٤١) رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا، بيروت ١٩٥٧، ٢/٤٢٠.

(٤٢) الفارابى، آراء أهل المدينة الفاضلة، بيروت ١٩٥٥، ص: ٤٢.

(٤٣) نقرأ فى شعر شوقي عن مولد عيسى عليه السلام:

وُلدَ الرفق يوم مولد عيسى والمروات والهدى والحياء
وازدهى الكون بالوليد، وضاعت بسناه من الثرى الأرجاء
وسمرت آية المسيح، كما يعمرى من الفجر فى الوجود الضياء
نملا الأرض والعوالم نورا فالثرى مائع بها، وضياء

[٢٨/١]

وعن مولد محمد صلى الله عليه وسلم:

ولد الهدى، فالكانتات ضياء وفم الزمان تبعهم وثناء

[٣٤/١]

(٤٤) ونقرأ فى شعر شوقي:

خلقت كائننى عيسى، حرامٌ على قلبى الضغينة والشمات

[٤٧/٣].

ولا بت إلا كابن مريم مشققا على حسدى، مستفرا لعدائى

[١٠٠/١]

تطوف كعيسى بالجنان وبالأرضى عليهم، وتقضى نورهم وتزور

[٨٠/٣]

(٤٥) السبع الطوال من القرآن الكريم: سورة البقرة، وآل عمران، والنساء،

والمائدة، والأنعام، والأعراف، والسابعة سورة يونس، أو سورة الأنفال. راجع

شارح ديوان البارودي ٢٥/٢ (هامش: ٧٠).

(٤٦) الفصل الخامس، المشهد الأول من المسرحية، راجع:

The Complete Works of Shakespeare, Collins Clear Type Press. London 1923, p. 185.

(٤٧) راجع إبراهيم المازني، الشعر: غاياته ووسائله، القاهرة ١٩١٥، ص: ٢،

والبيت ترجمة لبيت شكسبير الشهير، في مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف»:

The Lunatic, The lover, and The poet,

Are of imagination all compact.

(٤٨) نقرأ في شعر شوقي:

دقات قلب المرء قاتلة له إن الحياة دقائق وثوانى

[١٥٨/٢]

إن أوهي الخيوط فيما بدا لى خيط هيش معلق بالوريد

مضغة بين خفقة وسكون ودم بين جريّة وجمود

[٥٢/٢]

والأمانى حلم فى يقظة والنايا يقظة من حلم

[١٧٧/٢]

وكل أخى عيش وإن طال عيشه تراب لعمر الموت وابن تراب

[٢٢/٢]

(٤٩) خصوصاً عندما يقول البارودي:

بليتنا وسريال الزمان جيد وهل لامرئ في العالمين خلود

[٢٩٧/١]

لعمرك ما الإنسان إلا ابن يومه وما العيش إلا لبثنة وزيال

[٢١٨/٣]

فما العيش إلا خطرة عرضية تزول كما زال الحثيث من النسم

[٤٥١/٣]

هي ساعة تمضي، وتأتي ساعة والدهر ذو غير بهذا الناس

[١٦٨/٢]

لا تحسبن العيش دام لتترف هيهات ليس على الزمان نوام

[٢١/٣]

وعندما نقرأ في شعر الزماوى:

تتمنى العيش في هذه الدنيا ثباتا، وهل لعيش ثبات

أنسينا أنا على الأرض أبنا ء أناس عاشوا قليلا وماتوا

[ص:٣٤]

يمر بنا الدهر في جريه فنهرم والدهر لا يهـرم

[ص:٣٩]

حلم هذه الحياة قصير وهو في نوعه من الأضغاث

[ص: ٤٢]

(٥٠) الفصل الخامس، المشهد الخامس، راجع: المرجع السابق:

op. Cit. P. 1124.

(٥١) أحمد شوقي، دول العرب وعظماء الإسلام، مطبعة مصر، القاهرة ١٩٣٣،

ص: ١٤. وبقية الاقتباسات في المتن.

(٥٢) الأعمال الكاملة لجمال الدين الأفغاني، تحقيق: محمد عمارة، القاهرة ١٩٦٨،

ص: ١٨٦.

شعر البارودی

يمكن مقارنة عالم البارودي الشعري بأكثر من مدخل، لكن المدخل الذي يستحق تميزاً خاصاً هو الذى يتركز على الوعى الشعري عند البارودي، أعنى ما تصوره مفهوماً للشعر ومعنى له، وما استقر فى خلد من أهمية هذا الفن ومكانته، وما ترتب على ذلك من إلحاحه على قدرة الشعر فى تغيير الواقع أو البشر، وما تدعم به هذا الإلحاح من استعادة لوظائف الشعر الأساسية فى التراث، خاصة تلك الوظيفة التى أُلح إليها أبو تمام بقوله:

ولو خُلال سنّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تؤتى المكارم

وتميز هذا المدخل بالقياس إلى غيره يرجع إلى أن المغايرة الفعلية التى ميّزت البارودي الشاعر عن أقرانه الذين لحق بهم من السابقين عليه تعود إلى ما أحدثه من تغيير فى وظيفة الشعر ومهمته، وتحويل فى مفهومه ومعناه، وتعديل فى مكانة الشاعر ووضعه داخل شبكة العلاقات الاجتماعية والمعرفية للمجتمع. هذا الوعى المتغير بأهمية الشعر ومكانة الشاعر - وهو وعى اغتنى بالممارسة وازداد تمكّناً بها وتفاعلاً معها - هو الأصل الأول فى كل ما قام به البارودي من جهد، وما خلفه من إنجاز تميّز به عن أقرانه السابقين عليه أو المعاصرين له، أمثال إسماعيل الخشاب وعلى

الدرويش وعلى أبي النصر وعلى الليثى وغيرهم. إن وعيه الشعري المختلف كان يدفع به إلى كل ما حاول الوصول إليه، وذلك في سعيه لأن يحقق للشعر معناه الذي شوّهه صغار المنادمة، ويبعث وظيفته الجذرية التي أهدرها ملق المتاجرة، ويسترجع للشاعر مكانته التي تنقله من مهانة «الأدبائي» إلى رفعة زعماء الإصلاح.

لقد كان هذا الوعي ركناً أساسياً في إيمان البارودي بضرورة النهضة، وعنصراً تكوينياً من إيمانه المصاحب بقدراته الذاتية على الإسهام فيها. وإذا كان البارودي - رجل الدولة - حاول الإسهام في تحقيق النهضة زعيماً من زعماء الثورة على الظلم والتخلف، وداعية من دعاة الشورى والحياة النيابية، ووزيراً ورئيساً للوزراء في حكومة تحاول مقاومة شرور الحكم المطلق للخدوي وإصلاحه، فإن البارودي الشاعر كان يعمل بما لا يناقض حلم رجل الدولة، وما يبقى بعد ذهاب هذه الدولة ورجالها على السواء، فصاغ من القصائد ماعدّه وسيلة من الوسائل التي تنتقل بالإنسان من الشر إلى الخير، وبالمجتمع من التخلف إلى التقدم، وبالدولة من الديكتاتورية المطلقة للمستبد غير العادل إلى الحياة النيابية التي لا تنفر من «المستبد العادل»، ما ظل يؤمن بالشورى التي وصفها البارودي بقوله:

هي عصمة الدين التي أوحى بها رب العباد إلى النبي محمد

فمن استعان بها تأيّد ملكه ومن استهان بأمرها لم يرشد
أمران ما اجتمعاً لقائد أمة إلا جنى بهما ثمار السؤدد
جمع يكون الأمر فيما بينهم شوري، وجند العدو بمرصد
هيهات يحيا الملك دون مشورة ويعز ركن المجد ما لم يعمد
فالسيف لا يمضي بدون روية والرأى لا يمضي بغير مهند
فاعكف على الشورى تجد في طيها من بينات الحكم ما لم يوجد
لا غرو أن أبصرت في صفحاتها صور الحوادث فهي مرآة الغد

ومن المهم أن تلتفت لما تنطوى عليه الأبيات السابقة من دلالة على «القائد العسكري» (البارودي) الذي يؤمن بالشورى، والذي يسعى إلى أن يعقل سطوة السيف بحكمة الروية، ويسند «الرأى» بما يدعمه من القوة. وإذا تومي تلك الدلالة إلى الوضع المزدوج للبارودي، وتصله بقوة «السلطان» صلته بفكر الناصح «الحكيم» الذي يغل سطوة السيف ويوجهه، فإنها تؤكد العلاقة بين الوجهين المتقابلين لهذا الوضع فى صيغة الشاعر «رب السيف والقلم»، ذلك الذى يؤسس لدوره - من حيث هو شاعر - وضعاً جديداً، يرتبط بمرآة الغد التى يتطلع فيها إلى المستقبل، ولكن من الزوايا التى تفضى إلى ما يسهم فى تطوير الحياة، وتحقيق رؤية الشاعر لهذا المستقبل.

وتتشكل هذه الرؤية - بدورها - فى علاقات لا تفصل
«سياسة الشعر» عند الشاعر عن «سياسة الرعية» عند الحاكم،
فالنموذج الشعري الذى كان البارودى يسعى إلى تجسيده هو
نموذج «الشاعر الحكيم» الذى دار حوله البحث السابق. وهو
النموذج الذى يشيع حضوره مبدأ الخير بين أبناء الأمة بإصلاح ما
فى داخلهم وتغييره. ولسنا فى حاجة إلى تأمل طويل لنكتشف أننا
يمكن أن نرى فى هذا النموذج الوجه الآخر لنموذج «المستبد
العادل» الذى كان يتطلع إليه البارودى وأقرانه من رؤاد النهضة،
يقصدون إلى الحاكم الفرد الذى يشيع حضوره مبدأ الحق، ويعمل
على صلاح الرعية بما يشيعه من عدل، ويستجيب إليه من
«الشورى» التى تجمع بين معاصرة الحياة النيابية وأصالة التراث
الذى يصل - بدوره - بين الموروث الدينى (حيث المعنى
المتجاوب للايتين ﴿وشاورهم فى الأمر﴾ [آل عمران/١٥٩]
و﴿أمرهم شورى بينهم﴾ [الشورى/٣٨]) والموروث الشعري الذى
يسترجع منه البارودى أمثال بيت بشار:

ولا تجعل الشورى عليك غضاضة مكان الخوافى قوة للقوائم

ترى هل كان البارودى يحطم - فى هذه الرؤية - أن يتحد
فى شخصه النموذجان: نموذج الشاعر الحكيم والمستبد العادل؟ إن

نصوصه الشعرية تومئ إلى حضور هذا الحلم الذى يتسرب فى رؤيته للعالم وتنطقه أبيات من مثل:

- وإنى امرؤ لولا العوائق أذعنت لسلطانه البدو المغيرة والحضر
من النفر الغر الذين سيوفهم لها فى حواشى كل داجية فجر
- وقلدوا أمركم شهما أختة يكون رداءكم فى الحادث الجلل
ماضى البصيرة، غلاب، إذا اشتبهت مسالك الرأى صاد الباز بالحجل
يجلو البديهة باللفظ الوجيز إذا عز الخطاب وطاشت أسهم الجدل

ولكن سواء كان هذا الحلم جانباً من رؤية البارودى، أو لم يكن، فإن العلاقة بين النموذجين لا تنفصل فى وعيه الشعرى الذى تنطقه نصوصه، فلا غنى لحكمة الشعر عن قوة الحاكم التى تصون التجسد المادى لرؤياه، ولا غنى للحاكم عن الشعر فى سياسة الرعية وعمران العالم، خصوصاً حين يغدو الشعر «الحكمة النبيلة» التى تضئ عقل الحاكم بأهمية العدل وحياة الرعية بقيمة الخير. وإذا كان نموذج الحاكم العادل (أو المستبد العادل) يعمر الحياة المادية فإن نموذج الشاعر الحكيم يعمر الحياة الروحية. والدعوة إلى تحقق كليهما - مجتمعين فى شخص واحد أو منفصلين - تأكيد لدعوة تغيير العالم الذى واجه البارودى شروره، وسعى إلى تغييره فعلاً وقولاً.

وكما حدث فى الفكر، عندما حمل جمال الدين الأفغانى (١٨٣٩-١٨٩٧) الذى تأثر به البارودى مع تلميذه محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) راية الاستنارة، وأكدوا ضرورة التحول عن الأنساق الفكرية القائمة إلى أنساق مغايرة، ترتبط بمطامح رحبة للنهضة متميزة، يشترك الاثنان فى التبشير بها والعمل على تحقيقها، حدث فى الشعر، عندما حمل البارودى راية النهضة الإبداعية، وأكد ضرورة التحول عن الأنساق الشعرية القائمة إلى أنساق مغايرة، فنبت المكانة الهامشية لشاعر المنادمة والتسلية فى عصور الانحدار، واستبدل بها المكانة السامية لشاعر النهضة. وكان فعله بمثابة الوجه الإبداعى الذى يوازى الوجه الفكرى، فى صياغة المطامح الرحبة التى أسهم فيها مع أقرانه فى مجالات النهضة المتعددة.

وإذا كان كل من جمال الدين الأفغانى وتلميذه محمد عبده قد بدأ من ضرورة إعادة فتح أبواب الاجتهاد وإعمال العقل، ومن ثم نبذ التقليد لإعادة الوصل بين الحكمة والشريعة من ناحية، ومتابعة متغيرات النهضة ومشكلاتها من ناحية ثانية، فإن البارودى بدأ من إعادة فتح أبواب الإبداع، ونبذ التقليد الذى ينفى الاستقلال عن فاعله، وذلك لإعادة الوصل بين الشعر ومشكلات الحياة الجديدة من ناحية، وتأكيد مطامح النهضة وأحلامها من ناحية ثانية. ويقدر ما كان الأفغانى وتلميذه يستبدلان بقيود الإلزام حرية الاستنارة،

ويرجعان إلى العقل مكانته التي أضاعها النقل، والحكمة دورها الذي قوضه التقليد، كان البارودي يستبدل تراتبا بآخر على نحو موزن، فأكد ما ناقض النقل والتقليد، ودعا إلى ما يعيد للعقل مكانته، وللإنسان ملكاته التي لا تزدهر بشئ سوى العقل:

إن لم يكن للفتى عقل يعيش به فإنما هو معدود من الهمل
وكما أصبح العقل حجة الله على خلقه، وأداتهم الأساسية في تعرف الحسن والقبیح في طريقهم إلى تحقيق النهضة، على نحو ما نجد في كتابات الأفغانى ومحمد عبده، أصبح العقل مفتاح الإبداع الجديد عند البارودي بكل أنواعه، وبداية ازدهار دوحة الشعر التى:

إذا نورت أفنانها غب ديمة من الفكر جاءت بالبديع المفوف
وقد فرض هذا الوضع على البارودي القيام بعملية تأويلية للتراث من منظور مشابه للمنظور الذى نظر منه الأفغانى ومحمد عبده، فأنحاز لتراث شعري دون غيره، على أساس من تصوره لدور الشعر فى النهضة التى غدا من رجالها، وأكد ما انحاز إليه بواسطة مختاراته الشهيرة، وأعاد إنتاج دلالة هذا التراث بالاختيار نفسه (واختيار الرجل قطعة من عقله) وإحياء تقاليد ما انحاز إليه والتواصل معه إبداعيا فى آن. وكان ذلك يعنى - جذريا -

استعادة النموذج الأصلي للشاعر العربي في التراث المختار، كما سبق أن أوضحنا في البحث السابق. أقصد إلى نموذج «الشاعر الحكيم» الذي انطوت عليه قصائد زهير وأبي تمام وابن الرومي والمتنبي والمعري وغيرهم، والإلحاح على ابتعاث هذا النموذج، وابتعاث كل ما يتصل به من قريب أو بعيد، حتى في أشعار غير الفحول الكبار على امتداد عصور التاريخ الشعري العربي. وكان الهدف في ذلك إبراز النموذج الجديد المستعاد من الماضي، سواء في علاقته بالقصيدة أو علاقة القصيدة بالعالم، وذلك من المنظور الذي يبرز دور الشعر في الارتقاء بالإنسان. وكان ذلك في اتجاه غير بعيد عن الدلالة التي يتضمنها بيتا ابن الرومي:

أرى الشعر يحيى المجد والبأس والندى تبقيه أرواح له عطرات
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد وما الناس إلا أعظم نخرات
وليس هناك فارق جذري بين أن يقول أبو تمام:

أنضيت في هذا الأنام تجاربي ويلوتهم بمفحصات مذاهبي
وأن يقول البارودي:

حلبت أشطر هذا الدهر تجرية وثقت ما فيه من صاب ومن عسل
أو:

- هذه حكمة كهـل خابر فاقتنصها فهي نعم المقتنص

فنموذج الشاعر الذى يجسده البيت الأول هو نفسه الذى يتواصل فى بيتى البارودى، ويستعيد حضور دلالة فيهما، بواسطة شاعر يدرك أن الشعر يبدأ من «الفكر»، ويحقق غايته بواسطة ما ينقله إلى الآخرين من «حكمة». هذه الحكمة هى خلاصة تجربة شاعر ماضى البصيرة، يحمى الحقيقة شدة، لا تشتبه عليه مسالك الرأى، حلب أشطر دهره، وقاوم الشر فى زمنه، فأخذ ينقل إلى بنى وطنه ما أفادته التجربة، قائلاً لهم:

هذى نصيحة من لا يبتغى بدلاً بكم، وهل بعد قوم المرء من بدل؟

- ٢ -

هذه النصيحة كانت من اللوازم الأساسية للمهمة الأصلية للشاعر فى التراث الذى اختاره البارودى، المهمة التى أدرك أن عليه تأكيداً فى سعيه إلى تحقيق النهضة، بعد أن آمن وأقرانه من زعماء الإصلاح أن إصلاح النفس هو بداية إصلاح العالم، وأنه لا نهضة دون وازع أخلاقى، ولا انتقال بالإنسان من مستوى النقص إلى الكمال إلا بإعمار داخله بالحكمة التى هى غذاء الأرواح وطب النفوس وهدى الجماعات. وعلاقة الشعر بالحكمة علاقة النسج بالنبات، فهى أصل نشأته، وهو نبع تدفقها الأول. وأثرهما فى النفوس واضح فى ذهن البارودى، يعاود الإشارة إليه نثراً ونظماً، فيفتتح ديوانه بقوله:

ولو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب
النفوس وتدريب الأفهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم
الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لدى
رغبة مسرح، وارتبأ الصهوة التي ليس دونها لدى
همة مطمح.

ويؤكد معنى ما قاله نثرأ في أبيات متعددة، منها بيته الذي

يقول:

إن في الحكمة البليغة للرو خ غداء كالطب للأجساد
وللشعراء في هذه «الحكمة البليغة» تقاليد قديمة متواصلة،
تعود إلى أولئك الذين يؤكد البارودي صلته بهم بقوله:

كم غابر الشعراء من متردم وارب تال بذ شأو مقــــدم
في كل عصر عبقرى، لا ينسى يفرى الفرى بكل قول محكم
هذا التأكيد ينطلق التواصل في التقاليد، لكنه يميز اللاحق
عن السابق، ويبرز وعى قائله بالدور الذي ينهض به في عصره، فهو
«العبقرى» الذي يرث التقاليد ليعيد صياغتها بما «يفرى» القصيدة
التي تعبر عن مطامح عصر جديد للنهضة، عصر يستعيد به
الحاضر المتخلف ميراث الماضي المتقدم، ويستعين به في تطلعه
صوب المستقبل. ولم يكن في ذلك ما ينخلق على معنى النسخ أو
النقل أو التقليد، في الدلالة التي تناقض العقل وتنفي الاجتهاد، فقد

أدرك البارودى منذ البداية أنه حلقة من سلسلة يكمل فيها اللاحق السابق بالتواصل معه وإضافة إليه. وكان إدراكه للعلاقة التي تربطه بأسلافه إدراكا ينطوى على معنى «المنافسة» الذي حدد أفق المتابعة. ولذلك كان البارودى يلح على «المعارضة» التي تضم المخالفة إلى المشابهة، والمناقضة إلى الموافقة، والفصل إلى الوصل.

ومن المؤكد أن «معارضات» البارودى تحتاج إلى دراسة تفصيلية من هذا المنظور الأخير، فقد شغل الكثير من الدراسات السابقة بإبراز منطق المشابهة على حساب المخالفة، والتواصل على حساب الإضافة، ذلك على الرغم من أن «المعارضة» لا تكتمل دلالتها إلا إذا انطوت على المفارقة التي تمايز الخلف عن السلف، وإلا كان «المعارض» - بكسر الراء - صورة طبق الأصل من المعارض - بفتح الراء. ولم يكن البارودى كذلك بالمعنى الحرفى لأنه كان حريصا على منافسة القدماء، حتى لو كان يجرى فى مضمارهم. ولذلك كانت علاقته بهم تنطوى على معنى المنافسة الذى كان يبرز فعله بالقياس إلى فعل من كان يقوم بمعارضته. ولذلك كانت قصيدته اللاحقة تشير إلى نفسها على مستوى علاقات الحضور، ولكن بالقياس إلى سابقتها التي ترتفع من الغياب إلى الحضور.

صحيح أن البارودي لا يمارس شعائر قتل الأب التراثي
التي أشار إليها أبو تمام بقوله:

قنفسك قط أصبلجها ودعنى من قديم أب

ولكنه كان يستهل الخطوة الأولى فى تقويض سطوة هذا
الأب وسلطته القاهرة بإعلان التفوق عليه، والمجازة لأفعاله. وفى
سياق هذا الاستهلال يتحرر دافع التجديد، وتنبتق بداية واعدة
لعلاقة مغايرة بالأب التراثي. وتلك علاقة لا تكف قصائد البارودي
عن الإشارة إليها ضمناً أو صراحة. ولا تتوقف أبياته عن الإيماء
إليها أو النص الصريح عليها، فى عبارات جازمة، حماسية، فرجة
بوعدها الجديد، من مثل:

- أسهرت جفنى لكم فى نظم قافية ما إن لها فى قديم الشعر من مثل
- نشأت بطبعى للقرىض بدائع ليست بنحلة شاعر متقدم
فإن يك عصر القول ولى، فإننى بفضلى - وإن كنت الأخير - مقدم
- فإيما ربما أخلى من السبق أول وبذّ الجياد السابقات أخير

لكن هذه العلاقة - من ناحية ثانية - جعلت شعر البارودي
أشبه بالوتر المشدود بين قطبين متعارضين يتجانبان، الأول هو
الذاكرة التى تستوعب التراث المختار وتزدحم به، وتمثله حضوراً
أبويًا دائماً فى كل حين، والثانى هو العين التى ترى عصرها،

ويشدها مشهده الخاص، وتجذبها جدة ما فيه من إبداع، فتسعى إلى نفي حضور نقيضها الأبوئ. وللذاكرة حضور قاهر من هذه الناحية، بطبعها الذي قد يفسره شطر بيت البارودي الذي يقول:

... .. إن التذكر للنفوس غرام

والعين ما يفتنها من طرائف المبتدعات العصرية وموضوعات العصر ومدركااته ومشكلاته التي لا سبيل إلى مقاومتها. وإذا كانت الذاكرة تؤكد الوصل بالماضي، وتبتعث مدركااته، فارضة حضوره بأكثر من طريقة، فإن العين اللاقطة تقاوم دور الذاكرة، محاولة تأكيد خصوصية إدراكها لموضوعاتها المغايرة، وذلك في حال من المجاذبة التي يمكن أن نصف معها شعر البارودي بأنه شعر موزع بين الذاكرة والباصرة.

ولقد وصف البارودي إحدى قصائده في شبابه (وكان في الرابعة والعشرين من عمره) بأنها «حبيرة» ليؤكد جنتها، والحبيرة هي الجديد من الثياب، ووصف القصيدة نفسها بأنها:

حضرية الأنساب إلا أنها بدوية في الطبع والتركيب

وكان يعنى بذلك ما تنطوى عليه هذه القصيدة من خاصية مزوجة، تربطها بعصرها الحضري وراثتها البدوي. هذه الخاصية سمة متكررة في قصيدة البارودي بوجه عام، فهي قصيدة لا تكف عن

الانفتاح على الذاكرة والإشارة إلى تراثها، ولا تخجل من هذه الإشارة التي تتعمدها تعمدًا، ما ظلت حريصة على نسبها ومنافسة سابقاتها. وهى تنتمى إلى عصرها، فى الوقت نفسه الذى تحاول أن تعكسه كما تعكس المرأة ما يقع على صفتها من الأشياء التى تواجهها، وتنقش صورته كما ينقش الرسام فى لوحته، وتصوره كما تصور آلة التصوير الموضوع الذى تلتقطه عدستها من هذه الزاوية أو تلك. ولذلك وصف البارودى العلاقة بين قصيدته التى اقتبستُ منها البيت السابق وموضوعها على أنها علاقة تصوير، أعنى علاقة تسلط معها القصيدة عدساتها على موضوعها لأنها حصرية بالنسبة إليه، فتصور صفاته التى تستجليها:

كزجاجة التصوير شفتُ، فاجتلت من وصفه ما كان غير قريب

بعبارة أخرى، إن تأثير الذاكرة يفضى إلى «كل ملساء المتون غريبة» من القصائد التى تصافحنا بأوصاف «شمراخ أرعن باذخ»، أو «ضرغام خيس مدهس»، أو «أرقش مرس»، كما يفضى إلى ذكر «بنى سعد» و«الرياب» و«نجد» و«وادي الفضاء». وتستعيد الذاكرة كذلك المبدأ الذى يدفع إلى صياغة مثل هذه الأبيات الشهيرة التى كان يحفظها طلاب المدارس الثانوية:

أنا مصدر الكم النوادى بين الحواضر والبوادي
أنا فارس، أنا شاعر فى كل ملحمة ونادى

فإذا ركببت فإننى زيد الفوارس فى الجلال
وإذا نطقت فإننى قس بن ساعدة الإيادى

وفى هذا الجانب يؤدى الوزن دوره فى تداعى التراكيب
المجانسة لصيغه، على نحو ما سوف أقوم بتوضيحه تفصيلا فى
بحث لاحق، كما تؤدى تداعيات الوزن إلى أن تفيض المجازات
والمسكوكات والقوالب المحفوظة التى تجعل من الصورة الشعرية
سبكة مؤلفة من أخلاط سابقة التجهيز، منظومة فى أنساق علائقية
لا تغادر الأنساق القديمة فى أصولها الصياغية.

أما تأثير العين فيرتبط بالمنظور الذى ينطوى على فتنة
خاصة تجذب البارودى إليه، فيتوقف عند عناصره البصرية، متيحاً
أوسع مجال للإدراك الحسى فى التصوير، وذلك على نحو ما فعل
فى نونيته التى كتبها أثناء حرب أقریطش (١٨٦٥م) والتى مطلعها:
أخذ الكرى بمعاقد الأجفان وهفا السرى بأعنة الفرسان
حيث التعويل على المدركات الحسية والمجازية فى الصياغة التى
ترد فاعل الرؤية على مفعولها، وتضعهما فى صدارة العلاقات
الدلالية، خصوصاً من الزاوية التى تؤكد حضور أداة الإبصار
(معاقد الأجفان والعين) إلى جانب مفعولها الذى يبسط صفاته
البصرية على المشهد الذى تؤديه القصيدة.

ولا يقتصر حضور العين على الفتنة بلغة المشهد فى شعر

البارودي، فهناك فتنة أخرى يومئ إليها الحضور الحسى للعين،
حيث ينجذب الحس إلى مخترعات المشهد المعاصر، تعبيرا عن
خبرة العيان المباشر، ويحثا عن ما قد يمكن أن يتميز به الخلف عن
السلف، فتستبدل القصيدة بالمجاز القديم مجازا جديدا، «ينطبع» به
المُدرِّك - بفتح الراء - المحدث فى «لوح الفؤاد» الانطباع الذى
تتولد به صورة من قبيل:

رمت بخيوط النور كهربية الفجر

أو صورة أخرى من مثل:

وحرك أسلاك التراسل بيننا يسَّيَّال ودُّ لفظه لم يُحرَف
حيث يتولد المجاز من العيان المباشر، ويقترن بالطرافة التى تبده
القارئ بما لم يعهده، فتشدهُ إلى الاستطراف الذى يؤديه البيتان:
طبعته فى لوح الفؤاد مخيلتى بزجاجة العينين فهو مصوِّر
فسرت بجسمى كهرياء حسنه فمن العروق به سلوك تخسبر
هذا الاستطراف يعود بنا إلى لغة المشهد، ومن ثم إلى تأثير
العين، فيفضى إلى دوال بصرية لافتة، تصل عمل الشاعر بعمل
الرسم وآلة التصوير. ولذلك يفتن البارودي بتشبيه فعل التصوير
فى القصيدة بعمل آلة التصوير من مبتدعات عصره، وذلك بالقدر
الذى يلح به على الصلة بين الشعر والرسم. والإلاحاح على الصلة

التي تقرن القصيدة بفن «الرسم» أو «آلة التصوير» كالإلحاح على الصلة التي تجمع بين القصيدة و«المرأة» في تأكيد أهمية البصر في تشكيل القصيدة وتلقّيها عند البارودي، فلا تختلف دلالة الإلحاح على بصرية التصوير في أبيات من مثل:

- شفت زجاجة فكرى فارتسمت بها عليك من منطقي في لوح تصوير
- إذا صاغها بهزاد فكرى تصورت لعيني في زى من الحسن رائق

عن الإلحاح على بصرية المرأة في أبيات أخرى، منها:

- نظرت إلى المرأة فكشفت لى قناعا لاح فيه قنير رأسى
- خطرت لها بمرأة قلبى صوراً لا تزول كالأحلام

إنه إلحاح مقترن بالدور الذي تلعبه العين الموازية للذاكرة، في وصل قصيدة البارودي بمشهدها المعاصر، وذلك من الزاوية التي تؤكد «استطراف» مخترعات العصر، ومحاولة وصل القول بقائله، وذلك بتمييز القول بخصوصية صاحبه، على نحو غير بعيد عن دلالة البيت الذي يقول:

فانظر إلى قولى تجد نفسى مصورة في صفحتيه، فقولى خط تمثالى

هذه المجاذبة بين العين والذاكرة هي وجه من أوجه إنجاز البارودي وتميزه، فمن الصراع بين ما انطوت عليه الذاكرة من تراث لا بد من التواصل معه، وما أومأت إليه العين من تجارب

جديدة لابد من خوضها، يتحرك الوعي الشعري للبارودى وتتولد قصيدته. وأحسب أن هذه المجاذبة وذلك الصراع هما اللذان منحا هذه القصيدة خصوصيتها، وحفرا لها دور الريادة فى مجاوزة التراث بالانطلاق منه إلى ما يضيف إليه، بل إلى ما يمكن أن يكون بداية للتمرد عليه فى أجيال لاحقة. ولذلك لا ينبغي توصيف إنجاز البارودى الشعري أو النظر إليه داخل تصورات جاهزة، موروثة بدورها، لا تلحظ الصراع الداخلى الذى ينطوى عليه هذا الإنجاز، وتكتفى بتلخيصه فى صفة واحدة، هى صفة «إحياء» أو «بعث» سلبى خالص لتقاليد قديمة لا يفارقها الشاعر، فذلك تلخيص شائه لوجه واحد من أوجه الموقف. ولا قيمة لمعنى «الإحياء» أو «البعث» دون إضافة فردية، تنطوى على هذه المجاذبة بين التقاليد والموهبة الفردية، أو بين تجارب الآخرين السابقين والتجربة الذاتية الخاصة.

المؤكد أن هذه المجاذبة كانت تثقلها سطوة من التقاليد وطفيان من ذاكرة جمعية، نرجسية الطابع، على نحو كان يعكّر الرؤية على العين اللاقطة لمدرجات العيان المباشر، ولكن إرادة الاستقلال والتميز التى كانت تكمن وراء حركة العين ما كانت تتوقف عن المقاومة. حدث ذلك - على سبيل المثال - حين أدخل البارودى «القطار» أول مرة إلى دنيا القصائد. وكان قد استقله إلى

ضياعته بناحية «قرقيرة» فى الدقهلية، بعد أن استقال من وزارة
الجهادية والبحرية ووزارة الأوقاف عام ١٨٨١م، حين كان الجو
السياسى ملتبساً بغيوم التدخل الأجنبى فى مواجهة الثورة العراقية
الوليدة، وكتب البارودى قصيدته التى مطلعها:

هجرت ظلوم وهجرها صلة الأسى فمتى تجود على المتيم باللقى
وهو مطلع يكشف عن النسب (التقليدى) الذى تبدأ به
القصيدة، لتوهم به إلى الموقف إيماء دال «ظلوم» إلى «السلطان»
(وهو الخديوى توفيق). وينتهى النسب، ويبدأ وصف الرحلة،
فيستبدل الشاعر - (الوزير) الذى تؤرقه مشكلات السياسة -
بوصف الناقة وصف القطار، مستجيباً إلى ما تفرضه تجربته
الخاصة من ناحية، ومفسحاً السبيل إلى عيانه المباشر من ناحية
ثانية، كما لو كان يعي وصية أبى نواس التى تقول:

وإذا وصفت الشئ متبعا لم تخل من غلط ومن وهم
فيصف «القطار» وصف العيان. ولكن سرعان ما تسقط الذاكرة
عباعتها على لغة العين، فتتحول «الآلة» الجديدة إلى صورة مسقط
من صور «الحصان»، فلا نرى من «القطار» سوى «سراة أدهم»:
يطوى المدى طي السجل، ويهتدى فى كل مهمة يضل بها القطا
يجرى على عجل، فلا يشكو الوجى مدّ النهار، ولا يمل من السرى

لا الوجد منه، ولا الرسيم، ولا يرى يمشى العرضنة، أو يسير الهيدبي
وعندئذ، تذهب بجدة القطار تشبيهات الحصان المتثالة من
الذاكرة، ويغدو القطار نفسه مجرد بديل، لا يغير من علاقة العناصر
فى بنية القصيدة القيمة التى وصفها ابن قتيبة فى مقدمة «الشعر
والشعراء»، ويصيب التُّحَاتُ نضارة العين التى تختفى طزاجة
مدركاتها تحت ركام ما يتساقط من الذاكرة. ولكن العين لا
تستسلم تماما، فتفرّ من ركام الذاكرة بالتمسك بالمنظور اللافت،
وتحقق فى مشهد النبات (المرئى من نوافذ القطار فى سيره) حيث
«القطن بين ملوز ومنور»:

ببّت به روح الحياة، فلو وهت عنه القيود من الجداول قد مشى
فأصوله الدكاء تسبح فى الثرى وفروعه الخضراء تلعب فى الهواء
وللبيتين علاقة شبه خاصة بشعر البارودى ووعيه الشعري على
السواء، ففى هذا الشعر تدب روح الحياة مقاومة القيود التى توهى
قوة اندفاع الحركة، وفى هذا الوعى تحتبس الأصول الدكاء فى
ثرى الذاكرة، لكن تتلاعب الفروع الخضراء مع النسائم المنعشة
لبدايات عصر جديد.

- ٣ -

إن وعى البارودى بأهمية الشعر فى الحياة بوجه عام،
وأهمية شعره بوجه خاص، هو الذى جعله يلح على الحديث عن.

«الشعر» فى ديوانه، ولا يتوقف الأمر هنا على المقدمة اللافتة للديوان بل يجاوزه إلى عبيد غيره. ويلفت الديوان انتباهنا - فى هذا المجال - إلى القصائد التى خصصها للحديث عن أصدقائه أو تلامذته الكتاب والشعراء، أمثال حسين المرصفى وعبد الله فكرى وشكيب أرسلان وحافظ إبراهيم وغيرهم، حيث يجد فى هذه القصائد مجالاً لصياغة مفاهيمه الخاصة عن الفن الأدبى وتأثيره، والكشف عن الصورة المثلى لنموذج الشاعر الذى يبحث عنه لدى أقرانه من المعاصرين، وكذلك يلفتنا الديوان إلى قصائده ومقطعاته التى نظمها حول فن الشعر دون غيره، وبعضها أقرب إلى التعريف بنفسه شاعراً، مثل المقطع الشهير: «أنا مصدر الكلم النوادى» وبعضها الثانى فخر يشعره، على نحو ما نجد فى قصيدته التى مطلعها:

ترنم بأشعارى ودع كل منطق فما بعد قولى من بلاغ لمفلق

وبعضها الثالث أقرب إلى وصف أسلوبه فى النظم، من حيث علاقته بالقديما، مثل قوله:

مضى حسن فى حلبة الشعر سابقاً وأدرك، لم يسبق، ولم يأل مسلم
وباراهما الطائى، فاعترفت له شهود المعانى بالتى هى أحكم
وأبدع فى القول الوليد فشعره على ما تراه العين وشى منمنم

وأترك في الأمثال أحمد غايةً تبيذ الخطى، ما بعدها متقدم
وسرت على أمثالهم، ولريما سبقت إلى أشياء، والله أعلم
وبعضها الرابع أقرب إلى التعليمات الشعرية التي يوجهها
البارودي «وصايا» للشعراء من حوله أو من بعده. وبعضها الأخير
يشبه أن يكون «بياناً» شعرياً، يصوغ المبادئ الأساسية للنظم
وأهميته التي لا تفارق وعي البارودي.

وإذا أضفنا إلى ذلك إشارات البارودي المتكررة إلى شعره
داخل قصائده، مما يدخل في باب «الشعر الشارح» (قياساً على
مصطلح «اللغة الشارحة») والأوصاف التي يصف بها شعره، من
حيث تأثيره في الآخرين، وعلاقته بالسابقين عليه وتميزه عنهم،
والهدف من صياغته، والكيفية التي يبنى بها، أو العناء الذي بذله
في كتابته - أقول: إذا أضفنا ذلك كله إلى ما سبق وجدنا أننا إذا
شاعر حريص على أن يتأمل أدواته التي يصور بها الواقع، وينظر
لها شعرياً، أو يقوم بتأصيلها نقدياً في الوقت الذي يسعى فيه إلى
«نقش» صور هذا الواقع في مرآيا قصائده.

وإذا كانت دلالة الوفرة والتكرار في هذا المجال تقتصر
بالاهتمام بالوسيلة التي تستمد قيمتها من الغاية التي تهدف إلى
تحقيقها، فإن الدلالة نفسها تومي إلى وعي شعري متميز، يحرص

على أن يميز إنتاجه عن إنتاج سابقه من جانب، ويكشف عن ولعه بهذه الوسيلة في ذاتها من جانب ثان.

في الجانب الأول، يمكن أن نعيد النظر في «معارضات» البارودي بوجه عام، وما تتطوى عليه من أبيات مثل:

فلو كنت في عصر الكلام الذي انقضى لباء بفضل جبول وجريير
ولو كنت أدركت الفؤاد لم يقل «أجارة بيتينا أبوك غيور»
وما ضربني أنى تأخرت عنهم وفضلى بين العالمين شهير
حيث نرى فيها اهتماماً بالقول في ذاته، أعنى «مقاليد الكلام» التي لا تتكشف قيمتها في وعى صاحبها إلا بمقارنتها بغيرها، في سياق لا تتعرف معه الأنا الناعمة هوية نظمها، أو تعرف به، إلا من خلال المقارنة بذلك الآخر (الأب) الذي تريد «الأنا» أن تبدأ معه وتتفوق عليه. ولذلك تركز هذه الأنا انتباه من يتلقى القصيدة إلى ما تحققه هوية النظم من تميز، وتضع القصيدة في علاقة تشابه مجازية بهذا الجواد الذي يعاكس سطوة الزمن، فينتقل بفعله من صفة «اللاحق» إلى صفة «السابق»، على نحو ما يؤمّن هذان البيتان:

كلم أثرت بها جواد براعة لا يقتفى في الحضر والتريب
ترك «الوليد» ملتماً بفباره ومضى فكفكف من عنان حبيب*

* الوليد هو البحرى، وحبيب هو أبى تمام.

والجانب الثانى متصل بالأول من الزاوية التى تعطف الفاعل على فعله، حيث الاهتمام بالفعل فى ذاته لا يقل عن الاهتمام بتأثيره فى المحيط الخارجى، فنحن إزاء شاعر يدرك أنه لا سبيل له إلى استمالة الآخرين إلا بالمراجعة المستمرة لأداة هذه الاستمالة، ولا مجال له فى التفوق على سابقه إلا بمعاودة النظر فى الوسيلة التى تحقق له الاتصال بهم والانفصال عنهم. هل نقول إن ما يحدث فى هذا الجانب أشبه بما يحدث عندما تستدعى «زجاجة التصوير» الاهتمام بها فى ذاتها؟ إن الأمر على هذا النحو بالفعل فى حالة البارودى، فالتركيز على «زجاجة التصوير» بحث عن كل ما يؤكد كفاءة أدائها، وما يفضى بعدساتها إلى المزيد من الدقة والكمال. إن الاهتمام بها وجه آخر من الاهتمام بغايتها، فهى نظير الفرشاة التى ترسم هذه المناظر المتقنة التى أشار إليها البارودى فى قوله:

مناظر لورأى «بهزاد»* صورتها لا اعتاده من تمادى الميرة البله
ولقد تحدث القدماء من أسلاف البارودى عن الشعر، وجعلوا القصيدة تتحدث عن القصيدة، على نحو ما نجد عند أبى نواس وأبى تمام وابن الرومى والمتنبى وغيرهم. ولكن كان ذلك فى سياق لا تختلف دوافعه عن دوافع البارودى جنسيا، فقد كان هؤلاء الكبار حريصين على تأكيد تميزهم عن السابقين عليهم من ناحية، وعلى المراجعة الدائمة لاكمال أدواتهم فى هذا التميز من ناحية ثانية.

* الأستاذ بهزاد أشهر رسامى الفرس وأمهـر خطاطيهم . عمل فى مدرسة بخارى، وتوفى نحو سنة ١٥٣٧م.

ومن الواضح أن كل سعى شعري وراء التميز أو المغايرة لا يتحقق إلا بوعى ذاتي بغايته وأداته في آن، ولا يتحقق هذا الوعي الذاتى - حتى فى تقاليد الاتصال - إلا بأن ينعكس هذا الوعي على نفسه، ويغدو فاعلا للتأمل ومفعولا له، فاعلا للمراجعة ومفعولا لها.

من هذا المنظور كان البارودى يسير فى تقاليد المغايرة التى استهلها هؤلاء السابقون عليه، أولئك الذى أرادوا أن يتميزوا فى اتصالهم بالسابقين عليهم، فمضى جاهدا فى إنجاز قصيدة يمكن أن يصفها بأنها:

مخدرة تمحو بأذيال حسنها أساطير من قبلى وتعجز من بعدى
هذا الحال هو الذى دفع البارودى إلى المعاودة والتنقيح، فالمعاودة والتنقيح احتفاء بالفن المكتوب، ورغبة فى الوصول به إلى أقصى درجة من الإتقان. وقد عبّر البارودى نفسه عن هذه الرغبة تعبيراً مجازياً، من خلال الحكم والأمثال التى نثرها فى ديوانه، عندما أكد أن «الرمح ليس يروق غير مقوم»، وأن «السهم منسوب إلى الرامى»، و«السيف يعرف الأثر»، و«السهم منسوب لكل مصيب». وتلك حكم تنقل خلاصة تجربة صاحبها، وتدل على اهتمامه بعمله، كما أنها أمثال تنطوى على معنى التجويد والتثقيف وتحضّ عليهما.

لقد كان البارودي من الشعراء الذين تعلموا مغزى ما قاله
الخطيب قديماً عن أن «الشعر صعب وطويل سلّمه»، فإننتاجه
الشعري الذي خلفه يفسح له موضعاً لائقاً في تقاليد مدرسة «عبيد
الشعر» وأصحاب «الصنعة» لا الطبع. صحيح أنه يصف نفسه
بقوله:

أقول بطبع لست أحتاج بعده إلى المنهل المطروق والمنهج الوعر
إذا جاش طبعي فاض بالدر منطقي ولا عجب، فالدر ينشأ في البصر

ولكن المقصود من «الطبع» في هذا السياق ليس الارتجال أو
التدفق التلقائي بالقصيدة، كمن يقول الشاعر على البديهة دون
إعداد أو مراجعة، كما لو كان الشعر تدفقاً تلقائياً ينبع فطرياً لا
معاناة في تدفقه. إن معنى الطبع في سياقات البارودي الشعرية
يفارق معنى «التدفق التلقائي» ويقترب بالملكة التي تكتمل للشاعر
من مطالعة القدماء، فالطبع مرادف للتعلم واستكمال آلات الصنعة
في هذا السياق، وذلك بمعنى لا يبعد كثيراً عن ما قصد إليه حازم
القرطاجني عندما وصف الطبع بأنه: «استكمال للنفس في فهم
أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام
الشعري أن ينحى به نحوها، فإذا أحاطت [النفس] بذلك علماً قوياً
على صوغ الكلام بحسبه عملاً».

لقد كان الشعر عملا من أعمال «الصنعة» عند البارودي،
كأنه «الرمح» الذى لا يروق غير مقوم، و«السيف» الذى لا يغدو
ماضى الغرارين إلا بعد الصيقل والمبرد، و«السهم» الذى لا يدرك
طريدته إلا بعد الاعتناء بترييشه وتقويقه. والأوصاف الملازمة
للصنعة المادية المتقنة ملازمة لأوصاف الصنعة الشعرية عند
البارودي، فالقصيدة عمل شاق لا يرد فيض الخاطر، بل ينحتها
الصانع من صخر صنعته، ولا يثق بكل ما يلقي إليه طبعه، ويراجع
كل ما أدته إليه قريحته، ولا يكف عن تقويم القصيدة بل يسهر جفنه
فيها إلى أن تكتمل أمامه «حولية»، فيغدو شعره معروفا بقوة مثته:

لم تبن قافية فيه على خلل كلا، ولم تختلف فى رصفها الجمل
فلا سناد، ولا حشو، ولا قلق ولا سقوط، ولا سهو، ولا غلل

وكما نظر البارودي إلى الشعر بوصفه «صنعة» لابد من بذل
الجهد فيها، حرص على إخفاء الجهد المبذول فى هذه الصنعة،
فالصنعة هى إخفاء الصنعة، فيما يؤكد دلالة سعيه وراء ما يناقض
«المنهل المطروق والمنهج الوعر». ولكن رغم هذا الحرص على إخفاء
أثر الصنعة، ففى الديوان ما يؤكد المعاودة التى ينطوى عليها،
ويوجه خاص القصائد التى وصلت إلينا فى أكثر من صورة، من
مثل القصيدة التى كتبها قبل نفيه ومطلعها:

تلاهميت إلا ما يجن ضمير وداريت إلا ما ينم زفير
ثم أعاد صياغتها منقّحا ومحككا إلى أن استوت الصورة
الأخيرة التي ارتضى إثباتها في الديوان ومطلعها:
أبى الشوق إلا أن يجن ضمير وكل مشوق بالحنين جدير
وهناك قصيدة:

ذهب الصبا وتولت الأيام فعلى الصبا وعلى الزمان سلام
التي تحولت بعد المعاودة والمراجعة إلى الصورة الأخيرة التي رضى
لها البقاء في الديوان، ومطلعها:
أسل الديار عن الحبيب وفي الحشا دار له مأهولة ومقام
وأخيرا قصيدته:

تصابيت بعد الحلم، واعتادنى شجوى وأصبحت قد بدلت نسكى باللهو
التي لها صورة مغايرة في الديوان هي:

تصابيت بعد الحلم، واعتادنى زهوى وأبدلت مأثور النزاهة باللهو

- ٤ -

هذه المعاودة تضعنا في وضع لافت من شعر البارودي، أو
تضع هذا الشعر في وضع متميز، لقد نَقَّح شعره مرات، وأتاحت له

فترة النفي الطويلة (سبعة عشر عاما وبعض عام) معاودة النظر فى هذا الشعر الذى لم يعد له من مجد الدنيا سواء، وذلك فى عزلة لم يبق له فيها من عزاء سوى الشعر. ويشبه البارودى فى ذلك أبا العلاء المعرى إلى حد ما، فقد كان رهين عزلة المنفى كأبى العلاء الذى ظل رهين عزلة سجونته الثلاثة التى تحدث عنها فى شعره. وكما أتاحت هذه السجون التوحد لأبى العلاء كى يُحَكِّمَ شعره، ويخرج لزومياته، فإن توحد البارودى أتاح له إعادة النظر فى شعره وتنقيحه، ودفعه إلى الاستزادة من المراجعة، بل المضى فى الطريق نفسه الذى سار فيه المعرى عندما أُنْزِلَ النظم فى لزوم ما لا يلزم هكذا كتب البارودى قصائد من مثل:

إلام يهفو حلمك الطرب؟ أبعد خمسين فى الصبا إرب
وأشباهاها كثرة فى شعر المنفى، التزم فى بعضها تكرار حرف بعينه قبل حرف الروى (الراء فى البيت السابق) أو أضاف إليه حرفا آخر (قبل حرف الردف اللازم بدوره) على نحو ما نجد فى ما كتبه عن الروح بعد مفارقة الجسد:

بلغت مداك من أرب فسيحى فأتت اليوم فى جو فسيح
وحتى بعد أن عاد البارودى من المنفى وَرَدَّتْ إليه أملاكه وتناست سلطة الخديوى تمرده القديم وثورته على الحكم المطلق، لم

يعد للبارودى من دور أساسى، فقد أصبح شيخا لا يقبل منه غير الشعر، ولم يعد يحتفى به سوى الشعراء وأقرانهم من الكتّاب. وقد أكمل البارودى المراجعة النهائية لديوانه قبل وفاته بسنوات قليلة، وأملاه على من كان يقوم بالكتابة له، وهو أصل الطبعة التى بين أيدينا. وهى الطبعة التى حققها وضبطها على الجارم ومحمد شفيق معروف الذى أكملها منفردا بعد وفاة الجارم. وصدرت كاملة عن دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٧٢، معتمدة على التنقيح الأخير الذى اعتمده البارودى فى أواخر حياته.

وهكذا فنحن إزاء الصورة الشعرية النهائية التى ارتضاها الشاعر لنفسه بعد تجارب عديدة حذفها، وبعد تعديلات كثيرة أجراها، مؤكداً أن الدافع إلى ذلك هو الخوف من الزلل الذى حدثنا عنه فى مقدمة ما أملاه بقوله:

«إن المرء وإن كثّر إحسانه لم يسلم من الزلة
لسبانه، وقل من توغل فى حرجات القريض فنجا قبل
أن يغض بالجريض».

ولكن الأمر لا يقتصر على هذا الدافع وحده، فهناك العملية التثويلية التى أجراها البارودى على شعره بالحذف والإضافة والتعديل أثناء محاولات المراجعة والمعاودة. وقد ارتبطت هذه المحاولات - فى جانب منها - بتأكيد صورة بعينها. هى صورة

نموذج الشاعر الحكيم التي حرص الشاعر على إبراز ملامحها في قصائده، الأمر الذي فرض الإضافة على ما لم يكن لافتا، والإطناب فيما كان موجزا، والشرح فيما كان يستلزم الإضاعة، وفي المقابل حذف أو تقليص أو تخفيف أو تعديل ما قد يتناقض والدلالات الأساسية لحضور هذا النموذج، من حيث ما أصبح يمثل في وعي الشاعر الذي اتحد به شيئا من ناحية، ووعي القراء الذين أصبح الشاعر يتوجه إليهم بالخطاب من ناحية ثانية. وكلتا الناحيتين تتجاوب مع الأخرى في النبذة الاعتذارية التي تنسرب في المقدمة التي يقدم بها البارودي شعره، والتي ترتفع ارتفاعا لافتا حين يتصل الأمر بشكوى الزمان على نحو ما أسلفت.

بعبارة أخرى: لقد أعاد البارودي النظر في شعره بعد تجارب حافلة، ووقع اتهامات مؤلة. وكانت الصيغة النهائية التي ارتضاها وأملأها هي الصيغة التي تتناسب وما أصبح يلح عليه من حكمة طوال سنوات المنفى، ومن جلال الحكيم لا يتردد في مخاطبة المستمعين إليه بقوله:

فيا ابن أبي (والناس أبناء واحد) تقلد وصاتي فهي أولقة الفكر
فإنى امرؤ جريت دهرى، وزادنى به خبرة صبرى على الطو والمر
بلغت مدى خمسين، وزددت سبعة جعلت بها أمشى على قدم الخضر

فكيف ترانى اليوم أخشى ضلالة وشيبي مصباح على نوره أسرى
ولقد أبرزت هذه العملية التأويلية التي أشير إليها نموذج
الشاعر الحكيم، ووضعت في الصدارة بالقياس إلى كل ما يفاير
أو يناقضه من نماذج في شعر البارودي، ومن ثم شح حضور
نموذج الشاعر اللاهوي وغيره من النماذج التي تركت الفضاء
فسيحا أمام نموذج الشاعر الحكيم. وتولى الحضور الغالب لهذا
النموذج تطوير ما عداه وتلويحه في المنظور الدلالي الذي لا يفارق
مغزاه هذا البيت:

ولكنني طوّقت في عالم الصبا وعدت ولم تعلق بفاضحة أزيى
وفي الوقت نفسه، أُرِدفت هذه العملية صورة النموذج الغالب
بصورة الشاعر «الصانع»، وأدنت بالصورتين إلى حال من الاتحاد،
فصار الشاعر الصانع الوجه الآخر للشاعر الحكيم، والعكس
صحيح بالقدر نفسه. وظهر انتظام عناصر القصيدة وإحكام
أجزائها كما لو كان مجلى آخر، يحاكي به الشاعر الحكيم
(يصنعه) النظام المحكم للكون الذي هو منه، والذي يدل عليه في
آن. ولا شئ يعلو في هذه القصيدة على «النظام» الذي هو بديع
صنع الكون وبديع صنع الشاعر الذي يضم «شتات الكون في
بعض أحرف» فيما يقول البارودي نفسه. ولا شئ ترجوه
هذه القصيدة أكثر من التوازن بين عناصرها، فهي أشبه - في

توازنها - بالإنسان الذى فطره خالقه على طبائع أربع:
فإذا تغلب واحد منها على أقرانه أدّى إلى إقلاقه

وكما تنأى هذه القصيدة عن القلق فى عناصرها بأن تجعل العقل هاديا لها فى صنعتها الدالة عليه، تنجنب بعلاقاتها المجازية إلى الأفق البلاغى المتعقل من «التشبيه» الذى يبقى على السلام الدالالى بين طرفيه، ويظل كالحاجز المنطقى الذى يصون الأشياء المتميزة من التداخل أو الاختلاط أو القلق فى مواضعها، فيبقى على تراتب الدوال فى القصيدة إبقاءه على تراتب المدلولات خارجها.

فى هذا السياق تنبئ دلالة الصنعة عن مدلول العقلانية الملازم لها. وإذا كان «كمال العقل» هو جماع الأدوات التى تتميز بها الأضداد فى الصنعة - فيما قال ابن طباطبا قديما - فإن تحقق كمال العقل فى قصيدة البارودى يعنى أن هذه القصيدة لا ترخى العنان للخيال الشعري، أو تتركه مرسلا طليقا متحررا، بل تعقله بما يشده إلى قواعد الإصابة وأصول اللياقة العقلية، ومن ثم تصف هذه القصيدة نفسها بأنها «هدية فكر»، أو «صفحة الفكر»، أو «لؤلؤة الفكر»، أو «شعلة الفكر»، فهى «أثار العقول» التى تذكرنا بالتيار الأوسع من التقاليد التى تنتمى إليها فى عالم الشعر الذى هو «صوب العقول» وليس «فيض العواطف».

فى هذا السياق، تغلو قيمة العقل الملازم للصنعة، وتعمل
المخيلة بهديه، فالعقل مرتبط باتزان الحكمة الذى يحّد من جموح
المخيلة المرتبطة بالهوى. وإذا كانت الحكمة دليل الهداية، ونبراسها،
فإن الشاعر الحق هو الذى يستضيئ بها، ويكشف بنورها كل
محجوب عن غيره، فيمكن له أن يقول عن نفسه:

ولست بعالم الفيوب وإنما أرى بلحاظ الرأى ما هو واقع
ولحاظ الرأى تعنى حكمة العقل التى تعنى، بدورها، قدرة الشاعر
على أن يرى أبعد من غيره بما يتصوّن به من عقل:

فالعقل كالمنظار يبصر ما نأى عنه قريباً دون لس باليد

- ٥ -

كانت الحكمة أصل الشعر ومصدر قيمته عند البارودى، كما
سبق أن أوضحنا فى البحث السابق. ولذلك لم يفارقه الإيمان بدور
الشاعر الحكيم فى اكتشاف مغزى الكون، والنقاط العبرة من حركة
الإنسان بين قطبي الزمان والمكان، ولم يتخل عن الإيمان بدور
الشاعر فى هداية الجماعة وقيادتها والتعبير عن مطامحها
وأحلامها. ولم ير البارودى فى ذلك أمراً هامشياً أو ثانوياً، بل رأى
فيه أصل وجوده الشعري ومبرر قيمته، ومن ثم لم ينسرب إلى وعيه

ما رسخ عند غيره من النظر إلى الشعر بوصفه أداة للعجالة الاجتماعية، أو بوصفه متجرا يطوف به المادح على طالبى الشراء، ليكون المدح على قدر العطية، بل نظر إلى الشعر بوصفه حكمة تتخلق بها المعرفة فى فكر الشاعر الحكيم، وتنتقل عبر كلماته إلى الآخرين، فتعرفهم بالحقيقة وتهديهم إلى الحق. صحيح أنه مدح كما مدح غيره من القدماء، وصحيح أن شعره لم يخل من بعض آثار مراعاة مقتضى الأحوال ومقامات المستمعين، على نحو ما سوف أكتشف لاحقا، ولكن مديحه - فى مجمله - لا يشكّل إلا أقل شعره، ولم ينطو قط على هوان الشاعر الذى انحدرت به مواصفات النفاق الاجتماعى والسياسى أو لوازم العيش التى تلجئ الصدوق إلى المين. لقد طاول مدوحيه القلائل (إسماعيل، وتوفيق، وعباس) فى قصائده القليلة، ولم ينظر إليهم بوصفهم أعلى مكانة منه، أو إلى شخصه - الذى كان حاضرا فى المدح بما لا يقل عن حضور المدوح، إن لم يفقه - بوصفه أقل مكانة.

وينطوى ذلك على أحد الأصول التقليدية الأساسية التى تؤكد ضرورة التركيز على "النوع" الذى يغدو مثالا لغيره، وذلك من الزاوية التى لا تتردد فى التوضحية بالتعيين الفردى لموضوع القصيدة فى سبيل الوصول إلى المثال العام الذى يغدو نموذجا لغيره. ومن هنا لم تكن القصيدة البارودية تتحدث عن كائن بعينه،

هو هذا الرجل أو تلك المرأة في تفردهما المتعين أو خصوصيتهما المائزة، بل عن الكائن "النموذج" الذي يستوعب كل صفات نوعه، ويصعد بها إلى مرتبة المثال الذي يختزل كل صفات التحسين (أو التقبيح) الفردية في إهابه، ويحيلها إلى نموذج من عموم الحسن الذي يدفع الآخرين إلى الإقبال عليه، ومن ثم النفور من نقيضه، فالضد يظهر حسنه (أو قبحه) الضد.

ويقدر ما كان الباوردي يفاخر بالأثر الذي يحدثه شعره بوجه عام، كان يتحدث عن الأثر الأخلاقي لهذا الشعر، ملحاً على ما يؤديه التخييل الشعري من عمليات تحسين أو تقبيح، فالشعر يمكن أن يكون مناراً للسرائى أو نكالاً للأحمق، وما يخلفه في النفس قد يشبه العسل الماذى أو المرة المقيئة، في الحالة الأولى يخلد الشعر المأثر، ويتحول إلى ديوان الفضل والنهى، ويؤكد قيم الحق والخير والجمال، ويعلو بالنموذج الذي يجسد هذه القيم ويحسنها في النفوس بما يفرى باتباعها، والعمل بمقتضاها بوصفها مثلاً علياً في الفعل والسلوك، وفي الحالة الثانية يجسد الشعر المثالب، ويعكس نماذجها في مرایاه بما يقبحها في النفس والعقل، ونقرأ في أبياته:

- فلا تحتقر فضل الكلام، فإنه من القول ما يبنى المعالى ويهدم
وما هو إلا جوهر الفضل والنهى يسرد في سلك المقال، وينظم

– هو العسل المائى طورا، وتارة يثور الشجا منه مكان المخبق
يفنى به شاد، ويحدو ركابه به كل خاد بين بيداء سملق
قطورا تراه زهرة بين مجلس وطورا تراه لهزما بين فيلق
وما كلفى بالشعر إلا لأنه منار لسار، أو نكال لأحمق

هذا التخيل الشعري الذي يفضى إلى التحسين (منار السارى) أو التقبيح (نكال الأحمق) لا يتخذ شكلاً واحداً فى علاقته بالقارئ، إن أوجهه تتعدد بتعدد الأغراض التى يتوجه إليها الشاعر من ناحية، وأحوال المستمعين من ناحية ثانية، إذ يتصف الشاعر الحكيم بأنه:

له بين مجرى القول آيات حكمة يدور على أدابها الجد والهزل
ولكن الهزل ضرب من الجد فى هذا المقام، لأنه مخاطبة المتلقين على قدر عقولهم أحيانا، والقول الذى تستجم به النفس حتى تقوى على الحق فى أحيان أخرى، ووسيلة تحسين تكتسب بها المعانى مذاقا براقا فى أحيان أخيرة. فلا يفارق «آيات الحكمة» فى كل الأحيان، ومهما تعددت صوره أو كيفيات استقباله، فإنه يظل دائرا ما بين قطبى التحسين والتقبيح، وفى إطار الوظيفة الأخلاقية التى لم يكف البارودى عن النهوض بمقتضياتها.

وأحسب أن الوعي الشعري بهذه الوظيفة هو الذى قرن تأثير الشعر بصورة «النور» فى الحقول الدلالية للصورة الشعرية عند البارودى. والأمر لا يتوقف على «منار السارى» فى هذه الحقول، بل يتعداه إلى أمثال:

- ملكت مقاليد الكلام وحكمة لها كوكب فخم الضياء منير
- وشعلة فكر لو بمثل ضيائها أنار سراج الأفق ما كان ينطفئ

فالعلاقة الدلالية بين الشعر وأمثال «المنار» و«الكوكب المنير» و«شعلة الفكر» تؤكد وجه الشبه العقلى الذى يرتبط بالوظيفة الأخلاقية، من الزاوية التى تعطف فعل التخيل على فعل التخيل، فتحقق التجاوب بين كيفية إبداع القصيدة عند الشاعر وكيفية تأثيرها فى المتلقى. أعنى أن "التخيل" الذى ينبثق، فى "سماوة الفكر" كائنه النور إبداعاً، ينقلب إلى "تخيل" ينبثق كالنور فى وجدان القارئ ووعيه تلقياً، فيضيئ له ما لم يكن منكشفاً، ويهديه إلى الاتجاه الذى يليق به، وقد عبّر البارودى عن ذلك بلغته الخاصة فى مقدمة ديوانه حين تحدث عن الشعر من حيث إبداعه وتلقيه فى آن، فالشعر عنده:

«لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر،
فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض باللائها

نورا يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بالوان من
الحكمة ينبج بها الحالك ويهتدى بدليلها السالك.

وإذا كانت هذه العملية تبدأ مع لعبة الإبداع التى تنبثق فى
سماوة الفكر نورا حيث يبدأ التخيل، فإنها تنتهى مع إضافة المغزى
الأخلاقي الذى يشيع نوره فى سماوة التلقى، حيث يتحقق التخيل
ويكتمل أداء الوظيفة الأخلاقية.

لكن دال "النور" لا ينصرف إلى مدلول المغزى الأخلاقي
وحده، حيث ينبج بالحكمة الحالك من مسالك القيم، فهناك مدلول
ثان يتضمنه الدلالة السياقية لهذه الصورة، هو مدلول المعرفة الذى
يتصل بمدلول الأخلاق فى حقول متجاوية، لا تنفصل علاقاتها
الوظيفية أو السياقية، إن الشاعر الذى يقول:

فما قيدتني لفظة بون حكمة ولا غرني قول فملت إلى الدعوى
أو يطرح السؤال المتعجب:

فكيف ينكر قومي فضل بالدرتي وقد سرت فيهم حكى وأمثالي؟
تصل أبياتُ الأخلاق بالمعرفة، فى علاقة يمكن أن تتضمن معنى
السببية التى تجعل من كلا الطرفين نتيجة لقرينه دون تفرقة، كما
يمكن أن تتضمن معنى المجاورة الذى يجعل من الأخلاق الجانب
الملاصق للمعرفة. وسواء أثرتا المعنى الأول على الثانى أو العكس،

فإن اتصالهما نابع من دلالة "النور" الرمزية التي يلزم فيها مدلول الأخلاق مدلول المعرفة ولا يفارقه.

هذه الدلالة تردنا إلى الأصول التراثية الأولى لمعنى الشعر الذى لم يفترق عن معنى الحكمة فى أصل نشأته، من حيث اقتران داله بمدلول المعرفة، ولا تفترق عن معنى الشاعر الذى تداخل ومعنى الحكيم، من حيث اقتران داله بمدلول العارف. وقد قيل إن الشعر سُمى شعرا "لأنه الفطنة بالغوامض"، وإن الشاعر سُمى شاعرا «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أى يعلم». وتلك أصول جعلت الحكمة كالشعر والشعر كالحكمة ضريا من المعرفة، ينبثق فى سماوة الفكر، حين يفطن الحكيم أو الشاعر إلى ما لا يفطن له الآخرون، فيكشف الغامض من العالم والإنسان، ويبرزه فى مغزى يصون الكون من الفساد، ويؤسس عمرانه، وذلك على النحو الذى يتنزل معه الحكيم أو الشاعر منزلة "المنارة" التى يهتدى بنورها، فى كل أحوال الحق التى لا تنفصل عن الحقيقة، فالحكمة - كالمعرفة - "نور"، ونورها يغمر صانعها ومحصلها وناقلا والمبشر بها غيره، وغياها ظلام يغمر كل من تغيب عنه، وذلك هو السبب فى تداخل دوال كلمات الحكمة والشعر والنبوة فى دائرة دلالية واحدة، كما سبق أن أوضحنا فى دراسة الشاعر الحكيم، أعنى التداخل الذى امتزجت فيه أنوار النبوة بأنوار الشعر فى دلالة النور (المعرفة)

الذى يرى به العارف ما لا يراه غيره، ويبدد بضوئه ظلام من حوله،
محققا الإنارة أو الاستنارة، فالنور هو المعارف والحقائق واليقين،
وهو الكتاب السماوى لأنه يأتى بالهدى والحق، وهو النبى الذى
يجبى بما ينير السبيل، وهو الحكيم الذى تقتبس الجماعة الهداية
من نوره، والشاعر هو الوجه الآخر للحكيم الذى يتمم على الجماعة
نورها.

وعندما تتجاوب أبعاد هذه الدائرة الدلالية فى الوعى
الشعرى للبارودى، بكل علاقات التناص التى ترتبط بها، تغدو دلالة
الشعر قرينة دلالة النور، من الزاوية التى يضيئ بها الشعر (النور)
معالم الطريق الذى تسلكه الجماعة:

فبنوره فى كل جنح نهتدى ويهديه فى كل خطب نفتدى
ويكشف فى الوقت نفسه عن المعرفة التى تتجلى بها أسرار الكون:

فثم علوم لم تفتق كما مها وثم رموز وحيها غامض السر
وتتجاوب أبعاد دينية فى المنطقة التى تصل حكمة الشعر
بحكمة الأنبياء فى دلالة "النور"، ويرقى الشاعر إلى مرتبة الكشف،
ويغدو صاحب رؤيا، يرى ما لا عين رأت ويسمع ما لا أذن سمعت،
ويتحقق اكتمال نموذج الشاعر الحكيم الذى يصف مخيلته بأن:

لها من وراء الغيب أنن سميعة وعين ترى ما لا يراه بصير
أو يصف حضوره بأنه حضور كائن نوراني:
- بعيد مجال الفكر لو خال خيلة أراك بظهر الغيب ما الدهر فاعل
- له تحت أستار الغيوب وفوقها عيون ترى الأشياء لا وهم وهم
ومرة أخرى تبرز "العين" إلى الصدارة، ولكن من حيث
الدلالة على مدركها المباشر، النور الذي يلزم الرؤية والرؤيا لدى كل
كائنات الدلالة النورانية.

وإذا كان لكل نبي آية ومعجزة، فالشعر معجزة الشاعر الذي
يدخله دائرة هذه الدلالة، كما سبق أن أوضحت تفصيلا في البحث
السابق. ولذلك كانت قصائد الشاعر - كما قلت من قبل - "آيات
مفصلة" و "آية يوشع" في الإعجاز، وقصيدته الحولية يقر لها
بالمعجزات قبيل الإنس، فهي القصيدة التي يمكن أن يصفها بأنها
تبقى «بقاء السبعة الطول» وأنها لو تكّيت على جبل لانهار، أو يقول
عنها:

ألا إنها تلك التي لو تنزّلت على جبل أهوت به فهو خاشع
و«السبعة الطول» دال يجمع مدلوله ما بين «المعلقات» السبع
في الشعر التي قيل إنها علّقت على الكعبة، «والسور» السبع الطول
في القرآن الكريم. وهو دال يلتقى مدلوله مع الكلم المقدسة التي
يهوى الجبل خاشعا عن إعجازها، الأمر الذي يرد عجز الدلالة على
صدرها في الدائرة النورانية للشعر.

أُتصور أن قيمة الشعر تغدو قيمة مطلقة في هذه الدائرة، فالنور الذي يستضاء به على هذا النحو لا يفنى ولا يتبدد، مثله مثل حكمة الحكماء ونبوة الأنبياء، ومن ثم يتحول «الحُكْم» الذي يصدره الشعر (النور) في زمن بعينه إلى حُكْم أزلَى مطلق، يجاوز تعيين زمن إصداره ومكانه وشخص مطلقه إلى عموم الزمان والمكان والإنسان، فيكتسب صفة الثبات التي تتأبى على النقص والتغيير، والإطلاق - بهذا المعنى - صفة متولدة عن نورانية الدائرة الدلالية التي يتحرك فيها الشعر، فما دامت قصائده قرينة «السبعة الطول» فهو قرين الرؤيا التي تظل حية على الدوام، لا تمحو الأيام جذبتها، و«حُكْم» الشعر قرين هذه الرؤيا، فهو «حُكْم» يطق المتعين الذي هو باعْثُه في الدولاب الأبدي للدورة الكونية التي تدور بالإنسان والطبيعة، فلا يتوقف هذا الحكم عن الدوران مع الزمن، ويكتسب صفة الأبدية رغم فناء فاعله والمفعول به. وإذن فإن ما يقوله الشعر حق مطلق، وما يثبته ثابت، وما ينفيه منفي، ومن ترفعه القصيدة لا يخفضه الزمان. أما من تهوى به فيظل سجين معرفة النقصان إلى يوم الدين.

ولذلك تقرن أبيات البارودي الأثر الذي يحدثه الشعر في الآخرين بقدرة الدهر على تغيير مصائر الكائنات، على نحو يتنزل

معه الشعر - فى مرآة المجاز - منزلة قوة كونية، تجرى مع الشمس أو تطارد البرق، بل تجاوز قوة الدهر نفسه، وتسيطر عليه لتنتطقه آثارها كأنه وسيط من وسائطها، وذلك فى «تخييل» شعرى يؤكد الأثر الأخلاقى للمعرفة الشعرية على سلوك الجماعة والأفراد، وينطقه فيما سبق أن علمته - فى المبحث السابق - أول «بيان شعرى» لشعراء الإحياء فى القصيدة التى مطلعها:

الشعر فى الدهر حكم لا يغيّره ما بالحوادث من نقص وتغيير

وهى القصيدة التى سبق أن أوضحنا أنها تدخل صحائف الشعر فى ثنائية متعارضة دالة، طرفاها الحكم المطلق للشعر وزمانه الأزل من ناحية، والنسبية اللافتة للإنسان وزمانه المتعين المحدود من ناحية أخرى. ويقترن الطرف الأول بالثبات والكمال، فى مقابل النقصان والتغير اللذين يعتوران الطرف الثانى، الطرف الأول قرين الشمس والبرق والرعد من عناصر الطبيعة الفاعلة والباقية، كما قلت من قبل، ولكن فى شبكة من العلاقات الدلالية التى ترد ثبات هذه العناصر وكمالها إلى صفة «النور» التى تصلها بالشاعر، من حيث هو كائن:

له البلجة الغراء يسرى شعاعها إذا غام أفق الفهم، والتبس الأمر

... ..

إذا اختمرت بالليل قمة رأسه تفجّر من أطراف لمتها الفجر
والطرف الثاني قرين الإنسان الفانى، وزمانه الزائل، وبشور
مكانه التى لا نجاة منها إلا بنور الشعر وهدى صحائفه.

وعندما يقترن الطرف الأول بالثبات والكمال فى هذه
الثنائية، على النقيض من طرفها الثانى الذى ينوشه التغير
والنقصان تتجلى صفة الخلود التى تلازم صحائف الطرف الأول.
إن هذه الصحائف تبقى فى لوحاتها على كل ما (أو: من) تصدر
عليه حكمها، أيا كان هذا الحكم سلبا أو إيجابا، وتنقله من الزمان
النسبى الزائل إلى الزمان الأبدى الدائم، ومن الحدث العابر إلى
المغزى الباقي، وذلك بالمعنى الذى أبقي به شعر زهير حكيم القبيلة
على ذكرى هرم بن سنان سيد القبيلة، والذى حفظ انكسار
الزبرقان الثرى أمام الحطيئة الفقير، والذى أدام خزى بنى نمير
القبيلة بواسطة جرير الفرد، وضالة كافور السلطان فى مواجهة
المتنبى الشاعر، فلا شئ يبقى فى النهاية سوى حكم الشعر الذى لا
يغيره ما بالحوادث من نقص وتغيير.

هذه الدلالة التى لا تفارق معنى الديمومة تنتقل من حكم
الشعر إلى صحائفه، ومن القول الذى تحويه الصحائف إلى القائل
نفسه، فيتحول الشاعر إلى كائن تخلده كلماته، وينقلب موته حياة
حين يتذكره بالشعر كل من لم يلاقه، وكل من يسترجع عنه

صالحات المناقب، فتظل قصائده باقية على الأحقاب، تلوح في وجنة الأيام كالخال، و:

تبلى العظام ويبقى ذكره أبداً فى كل عصر له سجع وترنام

ويتأسس على الثنائية المتعارضة السابقة علاقات تعارض موازية تتقابل فيها حكمة الشاعر الذى يحتل المرتبة العليا مع قوة السلطان التى تحتل المرتبة الدنيا، وذلك فى موازاة التضاد بين الشاعر وأقرانه البشر الذين يمكن أن تشبه علاقته بهم علاقة الراعى بالقطيع، ومن ثم تستعيد أبيات البارودى تقاليد الحكيم المتمرد على علاقته بالسلطان، تلك التقاليد التى تنطق بنصوصها أصداً عبارات ابن المقفع التى تقول:

«إن كان للملوك فضل فى ملكها فإن للحكماء
فضلاً فى حكمتها أعظم، لأن الحكماء أغنياء عن
الملوك بالعلم، وليس الملوك أغنياء عن الحكماء بالمال».

وإذا كان السلطان العادل يتنزل - فى صحائف الشعر -
منزلة كل سام فى أرومته، فإن السلطان الظالم يهبط إلى الدرك
الأسفل الذى تخمد فيه هذه الصحائف أنفاس غروره، فهى منارات
عدل يستضيئ بنورها المظلومون، وأسلحة مدمرة تبديد أركان ممالك
الشر، وكما يقف الصوت الناطق فى صحائف الشعر من السلطان
موقف الناصح من الذى هو فى أمس الحاجة إلى النصيح، يقف
الشاعر من الشعب موقف المعلم من المتعلم، وذلك فى سياق من

الدلالات المتناصبة التي تنزل الشاعر - في علاقته بالسلطان والشعب - منزلة «الحكم الترضى حكومته» في كل الأحوال، ومن ثم يتخذ الآخرون في علاقتهم بهذا الشاعر موضع القطيع بالقياس إلى الراعى، أو موقع طالب المعرفة من قطبها، في خطاب يتضمن أبياتاً من قبيل:

فاسمع، فما كل الكلام بطيب ولكل قول فى السماع مذاق
نزل الكلام إلى من شرفاته وتمثلت بحديثى الأفاق
وذلك وضع يفرض نفسه على الكيفية التى ينظم بها الشاعر شعره، فيصوغ تراكيبه اللغوية وعلاقاته الدلالية بما يزيد من وقع التأثير فى النفوس، فيرتفع تكرر «ضمير المخاطب» فى القصيدة، ولوازمه، لأن خطابها يتجه بالحكمة إلى خارج الشاعر، حيث المخاطبين المنتظرين أقوال الخطاب الشعرى الحكيم. وتغلب على هذا الخطاب «الصيغ الإنشائية» لتستجيب إلى مقتضيات الأمر والنهى والنداء والتعجب، وما يماثلها من وسائل يحتاج إليها المعلم فى درسه. وتبرز الصيغ الدلالية الشارحة مع مجازاتها التى تقرن التشبيه بالإبانة، والتمثيل بالإقناع فى الحاجة، والأمثلة الشعرية بضرب المثل الذى يؤكد المفزى الخلقى لما يدل عليه. وتتراص كل تقنيات التخيل الشعرى البلاغية، تترى ليتمثل القارئ حكمة الشاعر أبلغ تمثل.

ويعود بنا هذا الوضع إلى صفة «الصانع» التي تلزم عن صفة «الحكيم» في وعي البارودي، أو شعره الذي ينطق هذا الوعي. وترتد الصفتان إلى فاعلهما، العقل الذي هو عيار الأخلاق وأداة الصنعة، في الشعر الذي يلوح به كل «ما خطّه الفكر من بحث وتنقيح».

القسم الثاني:

الوجه السالب للاستعادة

المخيلة التقليدية

١- تقاليد الصنعة التراثية

أتصور أنه قد اتضح مما سبق أن شعراء عصر الإحياء ونقادهم آمنوا أن الشعر صنعة قولية تكتسب بالدربة والممارسة والحفظ. ويشير مفهوم الصنعة، في هذا السياق، وكما سبق أن أشرت، إلى القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورهما بواسطة فعل خاضع للوعي والتوجيه، فالشاعر صانع ماهر، ينتج من أجل مستمعين، وترمي مهارته إلى إحداث تأثير خاص، أو تخيل، في عقولهم. والشاعر، مثل أى صانع آخر على هذا النحو، يتعلم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والممارسة والرجوع إلى القواعد المتأخذة من تجارب أسلافه.

ويقدر ما كان هذا الفهم للصنعة يدعم دوافع العودة إلى الموروث الشعري، في توجهات الحركة الشعرية التي اكتسبت اسم البعث والإحياء، كانت العودة إلى الموروث نفسها تدعم فهم الصنعة وتؤكد في الوعي الشعري العام والخاص، وذلك في سياق لا ينفصل عن إيمان الإحيائيين بالموروث العربي القديم، وضرورة العودة إليه بوصفه ملاذاً يحمي الذات العربية، ويؤكد الأصول الراسخة لهويتها، فيدعمها في موقف المواجهة مع حضارة الغرب الغازية التي أخذت تهدد هذه الهوية.

ولذلك تحدد معنى الصنعة الشعرية بما لا ينفصل عن تأكيد أهمية الحفظ بوصفه أول مبادئ الصنعة، خصوصاً بعد أن تعلم الشاعر الإحيائي من أساتذته القدماء، ومن أساتذته المحدثين أمثال حسين المرصفي صاحب «الوسيلة الأدبية»، أن أول شرط من شروط صنعة الشعر وأهمها: الحفظ من جنسه، أى من جنس شعر العرب، ذلك لأن من قل حفظه أو عدم - فيما يقول المرصفي نقلاً عن ابن خلدون - لم يكن شعره شعراً وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر به أولى^(١). ولقد اندفع الشاعر الإحيائي إلى حفظ دواوين الشعراء العرب القدامى ومختاراتهم، نتيجة تسليمه بهذا المبدأ، ونتيجة اقتناعه بأن الحفظ هو الخطوة الأولى على طريق التفوق والتميز.

ولذلك يقول المرصفي مفسراً تفوق تلميذه البارودي، ومبرراً علو نجمه على شعراء عصره:

«هذا الأمير الجليل، ذو الشرف الأصيل، والطبع البالغ نقاؤه، والذهن المتناهى نكاؤه، محمود سامى باشا البارودي، لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل، وجد من طبعه ميلاً إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته،

حتى تصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب
العربية... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء
من العرب وغيرهم، حتى حفظ الكثير منها دون كلفة،
واستثبت جميع معانيها، ناقدًا شريفها من
خسيسها، واقفا على صوابها وخطأها، مدركًا ما
كان ينهض وفق مقام الكلام وما لا ينبغي، ثم جاء
من صنعة الشعر اللائق بالأمراء»^(٢).

وأغلب الظن أن الموصفي هو ذلك الشخص الذي كان
البارودي يقرأ عليه، ففي شعره ما يشي بتلمذته على الموصفي،
خصوصًا حين يقول: ^(٣)

بلوت ضروب الناس طرًّا، فلم يكن سوى الموصفي الحبر في الناس كامل
همام أراى الدهر في طي بُردِه وَقَّهْنِي حَتَّى اتَّقَتِي الْأُمَاطِل
ويؤكد ذلك قطعة يتيمة من الشعر نظمها الموصفي في البارودي،
يقول فيها: ^(٤)

ضبحته وهو سر في مخايله حتى تخير من إعلانه الكبير
واندفع البارودي بفضل هذه التلمذه إلى قراءة أغلب ما
نظمه شعراء العرب القدماء، واستيعاب دواوينهم المخطوطة في
مكتبات القاهرة والأستانة، فقد كان ينقطع إلى هذه المكتبات من
وقت لآخر قارئًا ودارسًا وناسخًا، وظل كلفًا بذلك إلى أن تكونت له

مكتبة ضخمة من مخطوطات الشعر العربي القديم. ويفضل ما
نسخه من دواوين، ظهرت أسماء شعراء لم يكن جمهور المثقفين أو
الدارسين يعرف عن شعرهم شيئاً، مثلما حدث مع ديوان صردر
الذي نسخه البارودي بخطه سنة ١٨٦٨م. (٥)

وكان للشيخ حسين المرصفي - مثلما كان لتلميذه
البارودي - أثره الواضح في شعراء الإحياء بشكل عام، بل إن
كتابه «الوسيلة» يعتبر المرجع الأول لكل من حافظ وشوقي في بدء
تكوينهما الأدبي، فقد درس شوقي فنون الشعر والبلاغة على يدي
المرصفي دراسة عملية خاصة، جعلته يقول: «أستاذي الوحيد الذي
أعد نفسي مديناً له هو الشيخ حسين المرصفي صاحب الوسيلة
الأدبية» (٦).

وقد تلقى شوقي دروسه على الشيخ المرصفي في فترة
مبكرة من حياته، قبل أن يلتحق بمدرسة الحقوق سنة ١٨٨٥م. وقد
كشف لنا شوقي عن الطريقة التي اتبعها المرصفي معه لتعليمه
النظم حيث يقول:

« وفقت لنظم الشعر وأنا في الرابعة عشرة من عمري - أي
سنة ١٨٨٢م - وكان أستاذي يومئذ المغفور له الشيخ حسين
المرصفي. وعليه قرأت الكشكول والبهاء زهير حتى إذا بلغت

فى مطالعة الكشكول هذين البيتين:

ومخرق عنه القميص تخالسه بين البيوت من الحياء سقيما
حتى إذا حمى الوطيس رأيتنه عند اللواء على الخميس زعيما
استخف الشيخ الطرب، وطلب إلى أن أسطرهما، فقلت:

ومخرق عنه القميص تخالسه ملكا تتم به السماء كريما
يحمى الحمى عف اللواظ والخطا بين البيوت من الحياء سقيما
حتى إذا حمى الوطيس رأيتنه نارا على نار الوغى وجحيما
وإذا القبائل أطبقت ألفيته عند اللواء على الخميس زعيما
فاستحسن البيت الأول والثاني، وأرشدنى إلى مواضع التكلف
من الثالث والرابع، ثم اقترح أن أجرب لسانى فى الحكمة
فعملت هذين البيتين، وهما أول عهدى بإنشاء الشعر:

قصرى العيش أن يذ هب إن حلوا، وإن مرا
فإن شئت فصت عبدا وأن شئت فصت حرا
فأعجب الشيخ بها كثيرا ويشرنى بمستقبل فى الحكمة
غزير» (٧)

ولا شك أن هذا النص يكشف عن ذوق المرصفى الذى
تشربه شوقى بشكل تجلى فى كثير من شعره، كما أنه يوضح لنا
مفهوم الصنعة بشكل عملى.

ويمكن القول إن تأثير المرصفي والبارودي لم ينحصر في الشعراء المصريين وحدهم، بل جاوزهم إلى شعراء الشام بفضل الشيخ محمد عبده الذي حمل معه كتاب «الوسيلة الأدبية» إلى منفاه، حيث أطلع عليه أدباء الشام. ولذلك يقول شكيب أرسلان:

«كان اطلاعنا على شعر محمود سامي البارودي بواسطة الأستاذ الإمام حجة الإسلام الشيخ محمد عبده، أيام كان ضيفاً في بيروت، وكنا نلزمه استفادة من واسع علمه، واستفاضة من عارض فضله، فهو الذي عرفنا بالوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفي»^(٨).

ومهما يكن من أمر، فقد تابع أبناء الجيل اللاحق طريقة البارودي، وتعلموا بفضل استيعابهم ما في كتاب «الوسيلة» سر عظمة البارودي، وأسرار الشاعر الناجح، فاندفعوا جميعاً إلى الموروث الشعري، فكان شوقي شاعراً راوياً يكثر من القراءة والدرس، وبتلك القراءة انطبعت في ذاكرته أغلب صور الشعر العربي^(٩). وفعل حافظ إبراهيم الشيء نفسه، فأكثر من قراءة كتب الأدب «وأطال النظر في كتاب الأغاني... فقد قرأه مرات. وتحدث هو عن نفسه أنه كان يطيل النظر في دواوين الشعراء» ويتخير من شعرهم، ويحفظ ما يتخير... إذ كان حافظ يتخير بذوق العصر

وروح العصر. وكان له حافظة قوية تسعف ذوقه وتلبى ذاكرته، ثم يتجلى ذلك فى شعره^(١٠). وساعدت حركة الطباعة والنشر التى ازدهرت مع إنشاء المطابع الأميرية فى بولاق سنة ١٨٢٢م على نشر كثير من عيون التراث العربى، الأمر الذى أتاح لشعراء الجيل الثانى من الإحيائيين - بعد البارودى - الاطلاع اليسير على الموروث الشعرى العربى فى اختلاف عصوره وشعراته.

وقد سبق أن ألمحت إلى أن هذه الثقافة الواسعة بالموروث الشعرى القديم سلاح ذو حدين فى يد الشاعر. فهى - من ناحية - مفيدة فى إرساء مكوناته الثقافية الهامة، خصوصا حين تصله بالتجارب الخلاقة للشعراء الأسلاف. وهى تجارب ينبغى أن تذوب فى (اللاشعور) مكونة مع الإدراكات الآنية للشاعر مادة جديدة لتجاربه الشعرية. أقصد إلى هذه التجارب التى يعبر بها عن إحساسه المتفرد بذاته ويعصره فى الوقت نفسه. وهى - من ناحية مقابلة - يمكن أن تصبح حائلا بين الشاعر وذاته وعصره على السواء، خصوصا إذا حرص الشاعر على التشبه بالقدماء، واستغرق فى الموروث إلى الدرجة التى يرى فيها كل شئ يعينى محفوظة، أو بعيون الدواوين القديمة التى أصبحت عيونه. وهذا ما حدث فعلا للشاعر الإحيائى فى قسم غير هين من شعره. وهو القسم الذى أريد أن أتوقف عنده بالدرس، وأزقب دور المخيلة

التقليدية فى صياغته، جنباً إلى جنب الخصائص التى ترتبت على هذا الدور فى تقنيات النظم الذى لم يبعد عن معنى الصنعة.

وربما كان من المفيد - فى هذا السياق - تأكيد أن حضور المخيلة التقليدية ليس حضوراً خاصاً بالشعر الإحيائى وحده، وإنما هو حضور أعم منه وأشمل. وهو حضور يتكرر حين يعيش الشاعر فى دواوين السابقين عليه أكثر مما يعيش فى عصره ويعصره، وأكثر مما يعيش فى تجاربه الخاصة ورؤيته المائزة. وأحسب أن أغلب شعرنا العربى بعد أبى العلاء المعرى، بل قبله إلى حد ما، شاهد ضخم على الحضور المتكرر للمخيلة التقليدية.

لقد عاش الشاعر العربى المتأخر فى دواوين أسلافه مطالعاً وحافظاً ومتأملاً، وسدد النقد والبلاغيون خطاه، وعلموه ضرورة الاحتذاء وحسن الاتباع. وعندما أراد هذا الشاعر أن يتفوق على أسلافه لم يجد إلا المادة التى تلقاها عنهم، فحورها بشئ من الزيادة أو التوليد، مكوناً منها قصائد لا تعبر عن تجاربه الخاصة بقدر ما هى تركيبة ملفقة من تجارب الآخرين. واستمر الشعراء من توليد إلى توليد حتى انتهى الأمر إلى العقم الذى وصل إليه شعرنا العربى بعد أبى العلاء، والذى وصفه وحله فى منهجية جديدة بالتقدير والعرفان أستاذى الدكتور عبد العزيز الأهوانى فى كتابه عن « ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار » الذى صدر عن مكتبة الأنجلو بالقاهرة سنة ١٩٦٢.

ولقد أعاد الشاعر الإحيائي بعضاً من ملامح تجربة العقم التي وصفها عبد العزيز الأهواني، ولكن الشاعر الإحيائي بدأ التجربة من خطواتها الأولى، فانتهى بعض شعره لا إلى ما يماثل شعر القرنين السابع والثامن الهجريين وإنما إلى ما يقاربه. وكان من الممكن لو استمر الأمر بالكيفية نفسها، أن تعاود تجربة العقم القديمة الظهور بكل نتائجها.

ولكن - لحسن الحظ - أخذ الوعي الأدبي العام يتغير في مصر، منذ الحرب العالمية الأولى (١٩١٤). ونشأ جيل جديد، حاول إرساء بعض المفاهيم الجديدة في التربة الفكرية للعصر واقتلاع المفاهيم القديمة، وأسهم إسهاماً فاعلاً في مواجهة المفاهيم التي خلطت بين الإبداع والعقم، مؤكداً ضرورة الأصالة الفردية وأهمية الإبداع الذاتي. ولكن كان شعراء الإحياء جاوزوا خط التراجع، واندفعوا في طريقهم المحتوم - بقوة اتباع الموروث - حتى النهاية. صحيح أن بعضهم - أو أغلبهم - حاول أن يتعلم شيئاً من الجديد الذي سمع عنه، فقال حافظ إبراهيم: (١١)

آن يا شعر أن نفيك قيوداً قيدتنا بها دعاء المحال
فارفعلوا هذه الكمائم عتناً ودعونا نشم ريح الشمال

وحاول محمد عبد المطلب أن يبدأ القصيدة بوصف الطائرة بدلا من وصف الناقة (١٢)، متابعاً البارودي الذي بدأ بوصف القطار

بدل الحصان، وحاول أحمد شوقي أن يكتب المسرحية. إلخ، ولكنها كانت محاولات تشبه فى حقيقة أمرها عملية التطريز على ثوب لم يعد قابلاً للتغيير الجذرى.

قد نقول نحن الآن - مع المدرسة الحديثة التى واجهت المفاهيم الإحيائية - إن التشبه بالشعراء القدماء ومحاكاتهم أو حتى منافستهم يلغى الأصالة، ويحجب شخصية الشاعر، ويعوقها عن الانطلاق الخلاق، فضلاً عن أنه لن يؤدى إلا إلى العقم فى النهاية. ولكن عصر الإحياء ما كان يمكن أن يرى ما نراه فى عصرنا المختلف جذرياً فى مفاهيمه، على الأقل فى تياراته الحديثة، فقد عاش عصر الإحياء على الثقافة البلاغية القديمة، وردَّ إليها الحياة من جديد، وجعل من مُثلِّها وتعاليمها مُثْله وتعاليمه. ومن ثمَّ احترَم كل الاحترام الشاعر الذى يشبه القدماء، ويصل بشعره إلى درجة لا يكاد معها السامع يميز بينه وأى شاعر قديم. وقد اكتمل وعى الشاعر الإحيائى فى ظل هذه التعاليم، وتشرب قِيَم الصنعة المقترنة بها إلى درجة كبيرة. ولذا كان من الطبيعى أن يرى حافظ إبراهيم أن فضل أحمد شوقي على الشعر يتلخص فى أنه: (١٣)

يجئ لنا بأحمد ماثلاً وأونة بالبحترى المرصع

فإن حافظ نفسه كانت ألفاظه ومعانيه هي: (١٤)

معان وألفاظ كما شاء أحمد طَوْتُ جَزَلْ بشار ورقة مهيار

ويصيح محمد عبد المطلب - فيما يرى الشيخ أحمد الإسكندري - «شاعرا منقطع النظير في شعره، لا يكاد سامعه يفرق بينه وبين شعراء أهل القرن الثالث والرابع»^(١٥). وما يقال عن عبد المطلب يقال عن البارودي لأنك - فيما يقول الأمير شكيب أرسلان: - «إذا قرأت شعره ملك عليك مشاعرك، وهزك هزة لا تجدها إلا في شعر الفحول المغلقين، مثل زهير وعنترة والأعشى والنابغة الذبياني وبشار وأبي تمام ومن في ضربهم، كأنما قميصه زُرَّ على واحد من هؤلاء»^(١٦). وهذا حكم لا ينطبق على البارودي أو عبد المطلب وحدهما بل ينطبق على أغلب شعراء الإحياء الذين قصد إليهم خليل مطران بقوله:^(١٧)

ألمست إذا أنست من عهدنا سنّي لحكمة شوقي قلت حكمة أحمد
ألمست إذا شأفتك أبيات حافظ حسبت أبا تمامك اليوم منشدا
ألمست إذا غناك صبري مسائل اللبحري الصوت رجعه الصدا
ألمست إذا ناجتك روح ضيرنا ذكرت ضيريرا بالمعرة وسدا

ولكن الشاعر الإحيائي ما كان يريد التشبه بالشاعر القديم فحسب، بل كان يريد منافسته والتفوق عليه، ألم يقل شوقي:^(١٨)

ولي نُرِّ الأخلق في المدح والهوى وللمتنبى درة وحصاة

أو: (١٩)

أنا إن عجزت فإن فى بُردى أشعرُ من جريـر
وقال حافظ للسلطان عبد الحميد: (٢٠)

وليك يا فرع الخلافة مدحـة عَزَّتْ شواردُها على حسان
ولقد اعتمد حرص المشابهة والمنافسة على المعرفة الكاملة
بحرفية الشاعر القديم، وعلى خبرة دقيقة بأساليبه وطرائقه المتميزة
فى صنعته، وتعلّم شاعر الإحياء - بفضل هذه المعرفة - أن أهم ما
ينبغى أن يحققه الشاعر فى شعره هو اختراع المعنى الجديد،
والإتيان بالصورة الغريبة المبتكرة التى لم يسبق إليها. وتعلم شاعر
الإحياء كذلك أن الشاعر القديم لم يكن يعنى، عادة، أثناء بحثه عن
مثل هذه الأشياء بالتعبير عن عواطفه وأنفعالاته الخاصة بقدر ما
كان يعنيه الإلحاح على قصائد سابقية، وإطالة التأمل فيها،
للاستفادة منها فى توليد صوره الجديدة المبتكرة. ولذلك كانت
القصيدة عند ذلك الشاعر صنعة ذهنية، وكان الشعر بوجه عام
صوب عقول - كما يقول أبو تمام - لا فيض عواطف.

وعندما تعلم الشاعر الإحيائي كل ذلك، فهم الشعر على أنه
سعى متواصل نحو ابتكار الصور الجديدة واختراعها. وهو فهم
قاده إلى افتراض أن الشعر «قول ثقيل وعبء عقلى باهظ لا يستقل
به سوى الخناذير القرح والمغاوير السبق» فيما يقول الأمير شكيب
أرسلان^(٢١). وقد أسهم الأساتذة المعاصرون لشاعر الإحياء، أمثال

المرصفي، في تأكيد هذا الفهم وتثبيت ذلك الافتراض في وعيه إلى درجة كبيرة.

وليس من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن يلح أغلب شعراء الإحياء على تكرار كلمات مثل «الفكر» و«العقل» و«النكاء» أثناء وصفهم شعرهم أو شعر معاصريهم الممتازين، فضلا عن حديثهم عن السهر والجهد الذي بذلوه في سبيل الحصول على معانيهم الجديدة أو صورهم المبتكرة، كما أشرت من قبل. هكذا يصف البارودي واحدة من قصائده بأنها «هنية فكر» (٢٢):

واقبل هنية فكر قد تكتفها روع الخجالة من عجز وتقصير
أو أنها: (٢٣)

حوالية صاغها فكر أقر له بالمعجزات قبيل الإنس والخشب
ويصف شوقي قصائده بأنها «أبنة فكر» قائلا لأميره عباس: (٢٤)

مولاي عذرا إن لي فكرا أبت إلا الزفاف إلى عفافك بنته
بل يرى الفن بعامة جمال العقول: (٢٥)

وما هو إلا جمال العقول إذا هي أولته إجمالها
وأنه: (٢٦)

الفكر جاء رسوله وأتى بإحدى المعجزات
وعلى هذا الأساس، يتميز الشاعر - عند البارودي -

بأنه: (٢٧)

فسيح مجال الفكر، تَبَسَّتْ يقينه بعيد مناط الهم حُرُّ التصرف
أديب له في جنة الشعر دوحَةٌ أقاعت على الدنيا بأجمل زخرف
إذا تَوَرَّتْ أفنانُها غِبَّ نيمَةٍ من الفكر جاءت بالبديع المفوف
أما عند شوقي فالأديب هو: (٢٨)

كاتب محسن البيان صنَّاعُه استخفَّ العقولَ حيناً يراءُه
لأن ما يكتبه هو: (٢٩)

صُوِّرَ من حقيقةٍ وخيالٍ هي إحسانُ فكره وإبتداعُه
ويقترن الإلحاح على فكرية الشعر أو عقلانيته بالإلحاح على
الجهد الواعي المبذول في تكوينه، والسعى الشاق وراء المعنى
المبتكر. وهذا هو البارودي يقول عن نفسه: (٣٠)

بلغت بشعري ما أُرَدت فلم أدع بدائع في أكمالها لم تُفَسَّقْ
فهذا نَمِيرُ الشعر فاقصد حياضه لتروى، وهذا مرتقى الفضل فارتقى
ولقد أدرك الشعراء سعى البارودي وراء المعنى المبتكر
وإكثاره منه، فمدحه حافظ بقوله: (٣١)

سَلَبَتْ بحار الأرض دُرَّ كنوزها فأمسَتْ بحورُ الشعر الدر موردًا
وصيَّرت منثور الكواكب في الدجى نظيماً بأسلاك المعاني منضداً
ورثاه يقول: (٣٢)

يا ويح للقبر قد أخفى سنا قمر مقسم الوجه مجسود التجاليد

يا ويحه حلّ فيه نو قريحته لها بخدر المعالي ألف مولود
 فرائد خرد لو شاء أودعهمسا محصى الجديد سجلات الموالي
 ولم يكن هذا الحرص على طلب المعاني الجديدة النفيسة
 (لندرتها وغرابتها) سمة ينفرد بها البارودي وحده، بل هي خاصية
 لافتة في الشعر الإحيائي، فمشوقي مثلا - كما يراه مطران -
 هو: (٢٣)

المنشئ اللبق الحفيل نظميه ونثيره بروائع الأبداء
 أما شعره فهو: (٢٤)

شعر حوى كل معنى غير مفترع فى خير ما يلبس المعنى من الصور
 ومن النادر أن يطالع المرء مرثية شاعر إحيائي لآخر معاصر
 له، أو تقرّظ لديوان أو مديح، دون أن يجد أن ما يطلبه الشاعر من
 نفسه ومن غيره هو، دائما، الابتكار أو الاختراع فى المعانى أو
 الصور. وكأن الابتكار والاختراع أصبحا المثل الأعلى الذى يسعى
 جميع الشعراء وراءه. خذ مثلا تقرّظ إسماعيل صبرى للجزء الأول
 من ديوان أحمد نسيم، تجد صبرى يقول له: (٢٥)

ك فى الشعر يا نسيم معان باهرات تحار فيها العقول
 كل بيت يطل منه على أفهام أهل النهى محيا جميل
 وعلى هذا الأساس نفسه يرثى حافظ صبرى قائلا: (٢٦)
 ليهدأ عمان فغواصه أصيب وأمسى رهين الحفر

فقد كان يعتاده دائباً بكورا رُوحاً لنهب الـدر
يقول فيرخص در النحور ويغلى جمان بنات الفكـر
أو يقرظ ديوان الرافعي قائلا: (٣٧)

وأوتيت النبوة في المعاني وما دانيست حد الأربعينا
ويشئ تشبيهه الشاعر بالغواص الذي يغوص وراء الدر
واللآلى، بحثاً عن النادر والنفيس والغريب والطريف، وهو تشبيه
بالغ القدم. أقول يشئ هذا التشبيه بمدى حرص الشاعر الإحيائي
على طلب المعنى النادر من ناحية، وفهمه عملية خلق الصور أو
تكوينها على أنها جهد عقلي شاق من ناحية أخرى. ويتكرر هذا
التشبيه كثيراً عند حافظ الذي يقول عن شعره: (٣٨).

ويسلب أهداف البحار بناتها بنفثة سحر أو بخطرة أفكار
أو يتحدث، في قصيدة أخرى، عن جهده في سبيل المعنى
النادر الذي يحسده معاصروه على كثرة اختراعه وإبتكاره: (٣٩)

صغت القريض فما غادرت لؤلؤة في تاج كسرى ولا في عقد بوران
أغريت بالفوص أقلامى فما تركت في لجة البحر من در ومرجان
شكا عمان، وضج الغائصون به على اللآلى، وضج الحاسد الشانى
وإذا كان حافظ يُشبه سعيه وراء المعاني النادرة والصور
الغريبة بسعى الصائد وغوصه في أعماق البحار، طلباً للؤلؤة
والدرر، فإنه يكشف بذلك عن سر صنعته وطبيعته معالجة صورته

الشعرية، من حيث هي صور أو معان نتجت عن جهد عقلى شاق. وقد تحدث أصدقاء حافظ عن هذا الجهد وحمده له، تماما كما صنع أصدقاء شوقي وأنصاره. (٤٠)

ويعنى ذلك أن الشاعر الإحيائي اكتمل له منهجه الخاص فى الصنعة الشعرية نتيجة عاملين أساسيين. أولهما استغراقه فى الموروث الشعرى العربى، ودراسته العملية الدقيقة لصنعة شعرائه، فضلا عن حرصه على محاكاتهم ومنافستهم. وثانيهما تمتلئه تعليمات حسين المرصفى وأمثاله من نقدة العصر ومفكره، وحرصه على الاستجابة إلى هذه التعليمات فى كل ما كتبه من شعر. ولعل أدق وصفة يمكن أن نصف بها هذا المنهج - خاصة فى حالات استغراقه السلبي فى الموروث - هى صفة الاتباع التى كان لابد أن تلازم المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائي فى عملها، وفى ملازمتها ما ظنه هذا الشاعر ابتداء أو ابتكارا يباهى به أقرانه ويتفوق به على أسلافه. ولم يكن هذا الابتداع أو الابتكار - فى الكثرة الغالبة من أحوال الصنعة - سوى صور صدرت عن عقل الشاعر الصانع الذى صاغها بطريقة منطقية خاصة، ليحدث بها - فى عقل السامع- تأثيرا مقصودا من قبل، وذلك حسب معايير التفوق التى تعلمها من أساتذته الذين عاصروه ومن أسلافه الذين أوروته تقاليد الصنعة.

٢- الإطار التراثي للشاعر الإحيائي

ترى ما الإطار المرجعي الذي كان يحدد عودة الشاعر الإحيائي إلى تراثه؟ وهل كان هذا الشاعر يتناول تراثه تناولا محايدا لا يمايز بين عصر وعصر، أم أنه كان ينظر إلى كل العصور بعين القيمة نفسها؟ لقد لفت انتباهي أن أغلب الباحثين الذين تعلمنا عليهم يلح على أن النماذج الشعرية التي تأثر بها الإحيائيون هي «النماذج المغرقة في القدم». هذا ما قاله أستاذنا شوقي ضيف في كتابه عن «الأدب العربي المعاصر في مصر». يقصد بذلك إلى أن الإطار المرجعي للقيمة عند شعراء الإحياء قرين «دواوين الشعراء العباسيين ومن سبقوهم»^(٤١) ويعني ذلك أن شعراء الإحياء «لم يقلدوا الغث من الأدب العربية بل عمدوا إلى فحول الشعراء ينسجون على منوالهم ويبارونهم في قصائدهم المشهورة الخالدة» و«لم يلتفتوا إلا نادرا لما تخلف من عصور الضعف»^(٤٢) فيما قال الأستاذ عمر الدسوقي في كتابه عن «الأدب الحديث» الذي ظل مرجعا أساسيا لسنوات طويلة. ويذكر الباحثون - في هذا السياق - أسماء أعلام الشعر العباسي أمثال أبي نواس والبحرّري وأبي تمام والمعرّي والشرّيف الرضّي بوصفهم النماذج التي احتذاها الشعراء الإحيائيون.

والواقع أن هذه النظرة السائدة - ولها بعض ما يبررها في الشعر الإحيائي نفسه - نتيجة طبيعية تلزم عن مفهوم «الإحياء» أو «البعث»، فهو مفهوم ينبني على تناقض مع نقيضه الغائب، ويؤكد علاقة ضدية منذ اللحظة الأولى لاستخدامه. وإذا كان الإحياء يعني الحياة فنقيضه يعني الموت، بالقدر نفسه الذي يغدو به النعت دالا على الإبداع، بينما يدل نقيضه على العقم. ولذلك كانت العصور السابقة على عصر الإحياء هي العصور التي أطلق عليها تسمية «العقم» من ناحية، و«الانحدار» أو «الانحطاط» من ناحية ثانية.

ومن المنطقي أن يفضى هذا التصور المبني على ثنائية ضدية إلى البحث عن عصر شبيه بعصر البعث في الحيوية، والبعد عن نقيضه المقترن بتصوير الانحدار أو الانحطاط. هكذا انتقل الباحثون مما أطلقوا عليه تسمية عصور العقد أو الانحدار إلى ما أطلقوا عليه عصور الازدهار، وقرنوا عصر الإحياء بهذه العصور بوصفه بعثا لها وإحياء. ووجد الباحثون ما يدعم هذه النظرة في أقوال الشاعر الإحيائي عن نفسه، وفي شعره الذي يتحدث فيه عن المثل الشعرية التي يحرص على متابعتها، على نحو ما فعل البارودي الذي يشير إلى صلته بأمثال أبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمام والبحتري والمنتبى في قوله: (٤٢)

مضى حسن في حلبة الشعر سابقا وأترك، لم يسبق ولم يأل مسلم

وياراهما الطائي فاعترفت له شهود المعاني بالتى هى أحكم
وأبدع فى القول الوليد فشعره على ما تراه العين وشى منمنم
وأدرك فى الأمثال أحمد غاية تبذُ الخطى، ما بعدها متقدم
وسرُ على آثارهم، وإريما سبقتُ إلى أشياء، والله أعلم

وتلك أبيات تحدد الشعراء الذين ينتسب إليهم البارودى، فى نوع من التسلسل الذى يشبه شجرة الأنساب، ويحدد العصر الذى يحتفى به البارودى بوصفه العصر الذى ضم أمثال أبى نواس ومسلم وأبى تمام والبحترى والمتنبى، وتلك طريقة فى تحديد العصر الذهبى الذى يحوم حوله الوعى الشعرى لا تختلف عن الطريقة التى تحدد الأنساب الشعرية، من حيث ما تسترجعه من تقاليد أقدم من العصر العباسى الذى تشير إليه أبيات البارودى. والدليل على ذلك أن عملية الانتساب التى تنطوى عليها أبيات البارودى تذكرنا بالعملية القديمة التى ينطوى عليها ما حفظناه من شعر للفرزدق، خاصة فى لاميته الواردة فى ديوانه وفى كتاب النقائض، حيث يقول (٤٤):

وَهَبَ القسائد لى النوايح إذ مضوا وأبو يزيد، ونو القروح، وجرول
والفحل علقمة الذى كانت له حل الملوك كلامه لا ينحل
وأخو بنى قيس ومن قتلنه ومهلل الشعراء ذاك الأول
والأعشيان، كلاهما، ومرقش وأخو قضاة قواله يُتمثل

وأخو بنى أسد عبيد، إذ مضى وأبو دؤاد قوله يتنحل
 وابن أبي سلمى زهير وابنه وابن الفريرة حين جد المقول
 والجعفرى، وكان بشر قبله لى من قصائده الكتاب المجل
 ولقد ورث لآل أوس منطقاً كالسم خالط جانبيه الحنظل
 والحارثى، أخو الحماس، ورثته صدعا كما صدع الصفاة المعول
 يصدمن ضاحية الصفا عن متنها ولهن من جبلى عماية أنقل
 دفعوا إلى كتابهن وصية فورثهن كآتهن الجندل

وتنطوى أبيات الفرزدق على شجرة أنسابه الشعرية، مبرزة
 أسلافه الذين يعد منهم النوايع (النايعة الذبياني، والجعدى،
 والشيباني) وأبا يزيد المخبل، وامراً القيس، والحطيئة (جرول)
 وطرفة (أخو بنى قيس الذى قتلت القوافى بسبب بعض أهاجيه)
 والمهلل والأعشىين (أعشى بن قيس، وأعشى باهلة) والمرقش، وأبا
 الطمحان القينى (أخو قضاة) وعبيد بن الأبرص (أخو بنى أسد)
 وأبو دؤاد الهذلى، وزهير بن أبى سلمى وولديه وحسان بن ثابت
 (ابن الفريرة) وليبد (الجعفرى) ويشر بن أبى خازم، وأوس بن
 حجر، والحارثى (النجاشى). وكلها أسماء يجمع بينها النسب الذى
 يحدد علاقة اللاحق بالسالف التى أصبحت قاعدة متبعة فى الشعر
 العربى كله، قاعدة ينظر بها كل متأخر إلى كل متقدم نظرة إجلال
 وتقدير، ولا يتميز بها متقدم عن متقدم إلا بسبقه فى سلم التقدم

الذى فرض نفسه على شعراء العصور المتلاحقة، وأية ذلك أن أبيات الفرزدق لا تميز بين الأسماء التى تحصيها إلا مهلهل بن ربيعة (ذاك الأول) الذى تنسب إليه الأقدمية التى ترفعه على غيره فى تراتب التتابع الزمنى، وترد غيره إليه فى تتابع الاتباع.

ويستجيب البارودى إلى هذه القاعدة الاتباعية، فيحدد فى الأبيات التى ذكرناها أسلافه الذين يحصرهم فى العصر العباسى، دون أن يجاوزه إلى غيره، وذلك فى دلالة فهم منها الكثير من الباحثين أن العصر العباسى كان العصر الذهبى الذى يمثل ازدهار الشعر العربى بوجه عام، والذى يمثل النموذج المحتذى لشعراء الإحياء بوجه خاص. وقد زاد هذه الدلالة تأكيداً ما طالعه الباحثون فى شعر البارودى من أبيات مشابهة، منها البيتان اللذان سبق أن استشهدت بهما، واللذان قالهما فى معارضة من معارضاته لإحدى رائيات أبى نواس. أعنى البيتين اللذين يقول فيهما (٤٥):

فلو كنت فى عصر الكلام الذى انقضى لباء بفضلى جرول وجريـر
ولو كنت أدركت النواسى لم يقل «أجارة بيتنا أبوك غيور»
وهما بيتان لا يقصران الانتساب الشعري على العصر
العباسى، بل يمتدان بالنسب إلى العصر الأموى الأقدم، مؤكدين
تواصل النسب الشعرى. ولكن يبدو أن العصر العباسى ظل هو

العصر الأمثل فى استرجاع الباحثين لأنساب الشعر الإحيائي، فهو العصر الذى اقترن به هذا الشعر، والذى تومئ إليه أغلب أسماء الأعلام المشار إليها فى قصائده. ولذلك استقر فى الأدهان أن هذا العصر هو العصر الذهبى الذى يعود إليه شعر الإحياء فى محاولته تأسيس النهضة الجديدة بيعث الماضى المزدهر. وطبيعى أن يوضع ما بعد هذا العصر، تحديدا ما بعد المتنبى أو المعرى على الأكثر، فى دائرة منحدره، هى دائرة عصور العقم التى تمرد عليها الشاعر الإحيائي وناقضها، عندما رفض أفقها وعاد إلى الأفق الأكثر ازدهارا فى عصر الإبداع الذهبى وهو العصر العباسى.

ويقترن بهذه الملاحظة الأولى ملاحظة أخرى أسهمت فى تحديد قيمة العصر الذهبى الذى ينطوى عليه معنى الإحياء ويشير إليه. وهى ملاحظة خاصة بعنصر القيمة الشعرية التى تمايز بين الازدهار والانحدار، ومن ثم تمايز بين العقم والابتكار. ومن الواضح أن معنى عصور «العقم» بوصفها نقيض «الابتكار» (مثل «عصور الانحدار» التى جعلت نقيض «الازدهار») يرتبط بحكم قيمي ينبع من نظرية التعبير بالدرجة الأولى، فالشعر المبتكر الذى أبدعته عصور الازدهار هو الشعر الوجدانى الذى يعبر عن مشاعر صادقة لقائله، وذلك على نحو ما نجد فى كتاب أستاذنا الجليل عبد العزيز الأهوانى عن «ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار». وهو الكتاب الذى ينطوى على أكمل صياغة عربية أعرفها ليربط

معنى الابتكار بنظرية التعبير، وردّ قيمة الشعر إلى وجدان قائله. ولكن ماذا يحدث إذ تخلينا عن نظرية التعبير بوصفها إطارنا المرجعى للقيمة؟ وماذا يكون عليه الحال إذا انتقلنا من نظرية التعبير إلى النظريات الحديثة التى تضم أشباه ما قاله ت. س. إليوت من أن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية وإنما هو فرار من الشخصية، وإن الفن حضور غيرى لأنه حضور موضوعى، ليست وظيفته أن يكشف لنا عن شخصية صاحبه كما تفعل المرأة، فذلك فعل من أفعال المحاكاة الساخرة، وإنما الكشف عن أفق جديد من الإبداع الذى هو خلق وليس تعبيراً أو محاكاة؟

الواقع أن نظرية التعبير هذه أسهمت فى تحديد العصر الذهبى من ناحية، وتحديد القيمة الشعرية التى ينطوى عليها هذا العصر من ناحية ثانية، ويبدو أننا إذا أردنا وضع الإطار المرجعى للقيمة فى الكيفية التى تناول بها الشاعر الإحيائى تراثه، فإن علينا أن نضع حدود العصر الذهبى موضع المساعة بالقدر الذى نضع به نظرية التعبير الملتبسة بها. والحق أنه بالقدر الذى لا يمكن إيقاع التطابق بين معنى الابتكار وما جاء إلينا من الشعر العباسى - وهو شعر ينطوى على العقيم والمبتكر شأن كل شعر فى نهاية المطاف - فإنه لا يمكن إيقاع التطابق بين الشعر العباسى والعصر الذهبى للشاعر الإحيائى، فكما كان هذا الشاعر يتطلع إلى النماذج التى

هى أبعد ما تكون عن التعبير الوجدانى المباشر، كان هذا الشاعر ييسط معنى العصر الذهبى على تراثه كله، ويرى فى كل عصوره عصرا ذهبيا لابد من الالتفات إليه والإفادة منه، خصوصا حين كان هذا الشاعر يجد ما يدعم نموذج «الشاعر الحكيم» فى ذهنه.

وإذا جاوزنا نظرية التعبير إلى حصر معنى العصر الذهبى فى العصر العباسى وحده، لاحظنا أن الشعراء العباسيين الفحول الذين يذكروهم الباحثون عادة كانوا فعلا، بمثابة مثل عليا فنية حاكاهما شعراء الإحياء ونسجوا على منوالها، لكن العباسيين لم يكونوا المثل الوحيدة، لأن الشاعر الإحيائى لم يكن منحصرًا فى العصر العباسى وحده، ولم يكن يلتفت إلا نادرا لما تخلف من عصور الضعف والانحطاط فيما زعم كثير من الدارسين المعاصرين، وإنما كان يجيل بصره فى دواوين المتقدمين من الفحول والمتأخرين من شعراء عصور الضعف بلا تفرقة أو تحيز، فلم يكن المهم عنده العصر فى ذاته وإنما النموذج الشعري الذى عقد عزمه على إحيائه. وما أيسر إثبات ذلك بالتتبع الدقيق لمصادر الصورة فى الشعر الإحيائى بوجه عام أو معارضات الشاعر الإحيائى بوجه خاص.

لقد لاحظت أثناء بحثى عن المصادر التراثية للصورة الشعرية فى قصائد شعراء الإحياء أن الصورة الواحدة عند أمثال

البارودى وحافظ وشوقي وصبرى لا تعتمد على مصدر واحد فى الكثير من الأحيان، بل تعتمد على أكثر من مصدر، وتتوزع أصولها توزعا عادلا بين عصور الازدهار والضعف فى حالات لافتة، وتميل إلى عصور العقم أكثر من ميلها إلى عصور الازدهار فى حالات الغزل على وجه التحديد. ويرجع مر هذا التوزع فى المصادر إلى حقيقة بسيطة، مؤداها أن الشاعر الإحيائى كان يرى أن جميع الشعراء القدماء على اختلاف عصورهم شعراء يمكن الاستفادة منهم، والأخذ عنهم بأكثر من معنى أو طريقة. ولا شك أن هذا الشاعر كان يقوم بتفضيل بعض القديم على بعضه فى غرض بعينه، كما كان يتلمذ على شاعر قديم بعينه، لكنه ما كان ينكر فضل الشعراء الآخرين من الناحية العملية، بل على العكس كان يعجب بالجميع ويفيد منهم فائدة واضحة فى أغلب صوره، ولعله كان يرى فى النقل عن المغمورين أو من لا يرقى إلى مرتبة الفحول فرصة لإخفاء النقل.

هكذا أعجب شوقي إعجابا لا حد له بالمتنبى لأن «معجزه لا يزال يرفع الشعر ويعليه، ويغرى الناس به... وحسبك أن المشتغلين بالقريض عموما والمطبوعين منهم خصوصا لا يتطلعون إلا إلى غباره ولا يجدون الهدى إلا على مناره»^(٤٦) فيما يقول فى مقدمة الطبعة الأولى من «الشوقيات». ولكن أحمد شوقي فى الوقت نفسه،

وفى المقدمة نفسها، يثنى على البهاء زهير لأنه «سيد من أضحك فى القول ويكى، وأفصح من عتب على الأحبة واشتكى، وحسبك أنه لو اجتمع ألف شاعر يعزّزهم ألف ناثر على أن يحلوا شعر البهاء أو يأتوا بنثر فى سهولته لانصرفوا عنه وهو كما هو»^(٤٧). ونرى محمود سامى البارودى ينقل بخط يده ديوان أبى تمام فى الوقت الذى ينقل فيه ديوان صُرْدُرْ، وهو شاعر لا يمكن أن يوضع إلى جانب أبى تمام تحت أى معيار. يضاف إلى ذلك أن البارودى جمع فى مختاراته بين التهامى، والخفاجى، وابن حَيُّوس، والغزّى، وابن الخياط، والأرجانى، والأبيوردى، وعمارة اليمنى، وسبط بن التعاويذى، كما جمع بين بشار، وأبى نواس، ومسلم، وأبى تمام، وأبى العلاء وغيرهم، أى أنه جمع بين شعراء الازدهار وشعراء العقم فى الوقت نفسه، وبلا تفرقة واضحة، على الأقل من منظورنا نحن أبناء العصر الحديث الذين نمايز بين العصور فى نوع مختلف من تراتب القيمة.

ولم يكن البارودى يعرف هذا النوع من التراتب الذى نعرفه، لسبب بسيط يرتبط بفهمه الذى يقيم نوعا لافتا من التسوية بين مفردات «القديم» الذى يعنى، فى ذاته وفى اتساعه وتباينه، نوعا مستقلا من القيمة الشعرية. ولذلك تضخمت مختارات البارودى، وامتدت زمنيا فى حدود خمسة قرون، من القرن الثانى للهجرة حتى

القرن السابع. ولكن مختارات البارودي لا تمثل كل قراءاته بالقطع، فقد لاحظت أنه يتأثر بشعراء جاهليين وإسلاميين ينتمون إلى فترة زمنية أسبق من فترة المختارات. ليس هذا فحسب، بل يتأثر بالمتأخرين من الشعراء المصريين أمثال ابن النبيه والبهاء زهير بوجه خاص.

وفي ضوء هذا الانفتاح المحايد في ظاهره على «القديم» من الشعر العربي، في مختلف عصوره وتباين شعرائه، عارض البارودي النابغة وعنترة وهما جاهليان، وبدأ إحدى قصائده بيت لأبي كبير الهذلي على سبيل «الاجتلاب» أو «الاستلحاق» أو «الاصطراف» إذا استخدمنا المصطلح البلاغي القديم، وعارض أبا نواس وتأثر بغيره من شعراء القرن الثاني، وتأثر بالبحر وأبي تمام وابن المعتز وأقرانهم من شعراء القرن الثالث، وعارض المتنبي وابن هاني وأبا فراس من شعراء القرن الرابع، وعارض الشريف الرضي وأبا العلاء وغيرهما من القرن الخامس.. وهكذا، إلى أن نصل إلى البهاء زهير وابن النبيه الذي «يوازن» البارودي إحدى قصائده، وهو من شعراء القرن السابع. وفعل أحمد شوقي الأمر نفسه، فعارض من المتأخرين البوصيري في همزته ويردته، والحصري القيرواني في داليتة، فضلا عن تشطيره شعر البهاء زهير.. إلخ. وشوقي والبارودي مجرد مثلين يغنيان عن ذكر غيرهما.

وما يدل عليه ذلك أن شعر الإحيائيين كان استجابات مشروطة بذاكرتهم، بالقدر الذى كانت ذاكرتهم مشروطة بالشروط التى وضعوها لفهم الشاعر ودور الشاعر. ونتيجة هذه الشروط، كانت الذاكرة محايدة ظاهريا، وذلك من حيث هى ذاكرة يستوعب محفوظها قدرا هائلا من الموروث الشعري، فى نوع من الحياد اللاتى الذى لا يدل دلالة حاسمة على الانحياز إلى عصر دون عصر أو مجموعة من الشعراء بالقياس إلى مجموعة أخرى. ولذلك أصبح الوجه التراثى من القصيدة الإحيائية مزيجا معقد العناصر، يتركب من أكثر من مصدر وأكثر من أصل، وأصبح الشاعر الإحيائي نفسه - فى علاقته بذاكرته - أشبه بالصائغ الذى يصوغ قصيدته من عناصر ومواد بالغة التنوع والتعدد والتباين، قدمها له أكثر من شاعر قديم وأكثر من عصر، ويمكن أن نضرب على ذلك مثلا من شعر حافظ إبراهيم، وليكن قصيدته التى قالها فى رثاء البارودى، تلك التى مطلعها (٤٨):

ردوا على بيانى بعدد محمود إني عييت وأعيا الشعر مجهودى
فمن اليسير أن نلمح تأثير أبى العلاء على ذاكرة حافظ الفاعلة فى هذه القصيدة، خصوصا حين يقوم حافظ بتشبيه البارودى بالمعري قائلاً (٤٩):

أودى المعرى تقى الشعر مؤمنه فكاد صرح المعالى من بعده يودى
أو حين يأخذ بعض صور المعرى ليفيد منها فى مرثيته، كأن يقول
مثلاً (٤٩):

لو أنصفوه أودعوه فى جوف لؤلؤة من كنز حكمته لا جوف أخـدود
وكفّنوه بدرج من صحيفته أو واضح من قميص الصبح مقدود
حيث نجد تأثير أبى العلاء يساهم مساهمة لافتة فى البيتين؛ ويظهر
ذلك حين نسترجع قول المعرى فى رثاء أبيه (٥٠):
ولو حفروا فى نرة ما رضىيتها لجسمك إبقاء عليك من الدفن
وقوله فى رثاء الفقيه الحنفى (٥١):

واحـبواه الأكفان من ورق المدـ صحف كبرا عن أنفس الأبرار
وعندما نضم إلى بيتى حافظ السابقين غيرهما من أبيات القصيدة
نجد الأثر العلانى وأضحأ، يؤكد معرفتنا المسبقة بأن حافظ إبراهيم
قرأ أبا العلاء فى بداية حياته وتأثر به كثيراً، لكن ذاكرة حافظ فى
هذه القصيدة لا تتطوى على أبيات أبى العلاء وحدها، لأنها ذاكرة
متسعة الجنبات، متباينة العناصر، ومن ثم نجد المرثية تبين عن
أوجه مغايرة من التأثير، خصوصاً حين نقرأ فيها (٥١):

نسخت يوم كريد كل ما نقلوا فى يوم ذى قار عن هانى بن مسعود
نظمت أعداك فى سلك الفناء به على روى ولكن غير معهود

كانهم كلم، والموت قافية يرمى بها عرى غير عديد

فإننا لن نجد لأبي العلاء أى أثر، ذلك على الرغم من أن أبا العلاء يشير إلى الدموع التى تنظم عقدا فى ديوانه «سقط الزند»^(٥٢)، وإنما تلمح روح شعراء القرن السابع فى مصر بوجه خاص. وعندما نعود إليهم نكتشف أن عنصر الذاكرة الفاعل فى الأبيات هو ابن النبيه المصرى الذى كرر مثل هذه الصور كثيرا فى شعره، ويكفى أن نشير إلى إحدى مدائحه فى بنى أيوب حيث يقول^(٥٣):

سل الكلى والطللى يا من يساجله فالرمح ناظمه والسيف ناثره
أو إلى مدحة أخرى يقول فيها:

فنظم الكلى فى الطعن يروى لرمحه ونثر الطلا بالضرب عن مشرقيه
ويعنى ذلك أن حافظ إبراهيم فى الوقت نفسه الذى يتأثر خطى أبى العلاء، ويعجب به، يتأثر خطى المتأخرين عنه بكثير، ويعجب بهم أيضا، ومن ثم أصبح شعره - فى بعده التراثى الذى يدل على أصوله القديمة - معرضا متباينا للجمع بين أكثر من شاعر وأكثر من عصر.

وما كان حافظ ينفرد بذلك، فتلك ظاهرة عامة فى شعر الإحياء، ويمكن أن نستشهد عليها للمزيد من التوضيح ببعض من

شعر أحمد شوقي، خصوصاً قصائده التي تلفتت إلى أصولها القديمة بطرائق دالة. ومن هذه القصائد قصيدته التي تبدأ على هذا النحو^(٥٤):

لا السهد يطويه ولا الإغضاء ليل عداد نجومه رقباء
داجى عباب الجنع، فوضى ملكه ما للهموم ولا لها إرساء
أغزالة الإشراف أنت من الدجى ومن السهاد إذا طلعت شفاء
رفقا بجفن كلما أبكىته سال العقيق به وقام الماء
ففى هذه الأبيات الأربعة فقط تسترجع ذاكرة شوقي أكثر من شاعر، يمكن أن نشير إلى اثنين منهما فحسب، فالصورة التي ينطوى عليها البيت الأول (ليل عداد نجومه رقباء) مأخوذة من بيت ابن المعتز^(٥٥):

وما راعنا تحت الدجى شىء سوى شبه النجوم بأعين الرقباء
والصورة التي يقوم بها البيت الرابع أو الأخير من صورة شوقي (سال العقيق به وقام الماء) مأخوذة أخذاً حرفياً من بيت المتنبي فى مدح أبى على الأوراجى^(٥٦):

وكذا الكريم إذا أقام ببلىة (سال النضار به وقام الماء)
ولا فارق بين الصورة وأصلها سوى استبدال كلمة «العقيق» فى بيت شوقي بكلمة «النضار» فى بيت المتنبي، وهو استبدال هين فى إطار الصيغة الوزنية التى تتبنى عليها الصورة البلاغية، وذلك على نحو يؤكد لنا دور الوزن فى عمليات التداعى التلقائية التى

كانت تتثال بها صيغ الشعر القديم لتغدو بعض مكونات الشعر الإحيائي. وربما كنت في حاجة إلى أن ألفت الانتباه إلى أن هذا التداعي استبدل بالدلالة اللغوية المحدثّة دلالة قديمة، أو استبقى الدلالة القديمة إذا شئت التحديد، فالفعل «قام الماء» الذي يراد به إيقاع المطابقة مع «سال النضار» يشير إلى دلالة جمود (تجمد) الماء، وهي الدلالة القديمة المستخدمة في عصر المتنبي، وليست الدلالة الحديثة التي تعني «القيام» أو «الوقوف» الذي يتبادر إلى الذهن في عصرنا، وفي ذلك دليل آخر على الدور الذي تلعبه الذاكرة في الوجه التراثي من الشعر الإحيائي.

٣- المعارضة والصنعة

لمعارضات الإحيائيين أهمية خاصة فى هذا السياق الخاص بالكشف عن آليات عمل المخيلة التقليدية، سواء من حيث علاقتها بالفهم القديم لصنعة الشعر، أو من حيث ممارسة هذه الصنعة حسب القواعد التى حددها القدماء. ومن هذا المنظور، فإن معارضات الإحيائيين تبين - من ناحية - عن مصادر الشاعر الإحيائى وتوزعها على عصور الموروث الشعرى العربى، وتبين من ناحية موازية عن بعض آليات الصنعة الشعرية عند هذا الشاعر. وهو أمر يتكشف عندما نقارن بين القصائد المَعَارِضة وأصولها القديمة، ونزق ذهن الشاعر وهو يعمل فى مادة القصيدة القديمة التى يعارضها، متأملاً صورها، محوِّراً فى معانيها، واصلاً بعضها بما يؤدى إلى صوره الجديدة.

ولكن ما الذى كان يهدف إليه الشاعر الإحيائى من معارضاته؟ فى بداية تكوينه، كانت المعارضة وسيلة للتدريب على النظم، ومحاولة للسيطرة على الوزن والقافية بمساعدة قصائد القدماء. وفى هذه الحالة كانت القصيدة القديمة تضع أمام الشاعر نموذجاً يحتذى، ويقوم الشاعر بكتابة قصيدته الجديدة حسب هذا النموذج، متطلعاً إلى أن يتشابه شعره مع شعر النموذج المحتذى

فى القصيدة القديمة. وعندما تدرس الشاعر الإحيائي بالصنعة، ومهر فيها، وأصبح قادرا على تطويع قوافيه وأوزانه ومتملكا لناعية لفته، اختلفت وظيفة المعارضة وغايتها، فهجر الجانب التعليمى من المعارضة، ولم يعد هدفه يقتصر على التشبّه بالشاعر القديم، بل جاوز ذلك إلى منافسته ومحاولة التفوق عليه. ولذلك قال البارودى فى معارضته لرائية أبى نواس(٥٧):

فيا ريماً أخْلَسى من السُّبْقِ أوَّلُ ويذُ الجياد السابِقات أخير
وكانت عملية التعليم التى قصدت إليها المعارضات فى البداية، ثم عملية المنافسة والحرص على التفوق بعد أن اكتملت عدة الشاعر فى النهاية، تقع فى حدود الدائرة الذهنية الصارمة للصنعة غالباً، الأمر الذى ترتب عليه تغييب العنصر الذاتى العاطفى من قصائد المعارضات إلى درجة كبيرة. ولذلك تحوّل الكثير من قصائد المعارضة إلى عمل من أعمال العقل الذى يصدر عن تفكير واع منظم، ولا يخلو من الاعتماد على الحجاج المنطقى والتوليد الذهنى. وقد لزم عن ذلك أن الشاعر الإحيائي لم يكن يرتبط فى كل الأحوال بموضوع القصيدة التى يعارضها، خصوصاً بعد ضوجه الحرفى، وإنما كان يتوقف عند مجموعة من صورها الطريفة أو المبتكرة ليحاول توليد صور أخرى جديدة منها، يتشابه بها مع الشاعر القديم وينافسه. خذ مثلاً معارضة البارودى للشريف الرضى، تجده

لا يهتم اهتماماً بالغاً من قصيدة الشريف إلا بهذين البيتين (٥٨):

ونشوان من خمر النعاس نعرته وطيف الكرى فى العين يطفو ويرسب
لها مقلة يستنزل النوم جفنها إليه كما استرخى على النجم هيدب
ويحاول أن يتفوق عليهما بصورة جديدة يولدها منهما،
فيقول (٥٩):

وفتيان لهو قد دموت والكرى خباء بأهداب الجفون مطنب
إذا كان الشريف شَبَّه استرخاء الجفن على العين - لغلبة
النوم - بالهيدب الذى يسترخى على النجم، فإن البارودى يولد من
هذا التشبيه تشبيهاً آخر، فيشبه النوم بالخيمة التى طنبت على
أهداب الجفون، وسواء راقبتنا هذه الصورة أو خالفنا ذوقنا
المعاصر، وأغلب الظن أن العمل فى صنعها يبعدها عنا، فإن
الصورة نفسها راققت المعاصرين للبارودى، وأشادوا بها إشادة دالة
تكشف عن تقديرهم لجهد الصنعة الذى بذله فى توليدها. وقد
أعجب حسين المرصفى - أستاذ العصر - بهذه الصورة، وقارن
بين مطلع الشريف الرضى:

لغير العلا منى القسلا والتجنب ولولا العلا ما كنت فى الحب أرغب

ومطلع البارودى:

سواء بتحنان الأغاريد بطرب وغيرى بالذات يلهو ويعجب

وانتهى إلى أن «مطلع الثانية - أى قصيدة البارودي - وإن كان مولدا من مطلع الأولى فهو أنور، كما قيل إن فى الخمر معنى ليس فى العنب».(٦٠) ولم يكن المرصفي هو المعجب الوحيد بمثل هذا التوليد، فقد كان هناك كثيرون غيره، من طراز الأمير شكيب أرسلان الذى قال «ما مررت فى حياتى بجملة أعلى فى درجة البلاغة وأبدع فى التصوير من قوله: "والكرى خباء بأهداب الجفون مطنب". وكيف لا يكون شاعر الأولين والآخرين من يفزو هذا الغزو؟»(٦١).

وعندما نتأمل موازنة البارودي لإحدى قصائد ابن النبيه نجد الظاهرة نفسها، حيث يلح البارودي على صور ابن النبيه الطريفة، وذلك لكى يحورها تحويرا عقلانيا ينتهى به إلى توليد صور جديدة. يتوقف مثلا عند بيت ابن النبيه(٦٢):

يسمى بها أميف خُفْتُ معافُفَه لكن رواقَه من ثقلها رَجَحَتْ
ثم يولد منها صورته(٦٣):

خفت معاففها لكن رواقها بمثل ما حملتنى فى الهوى رجحت
ولما كان ابن النبيه شاعرا متأخرا (توفى سنة ٦١٩هـ) مغرما بالزخارف والبديع، فإن البارودي يغرق قصيدته بالزخارف

المقترنة بالتلاعب الذهنى، فإذا شَبَّه ابن النبيه حبيبته فى بيت واحد
بالظبى والشمس(٦٤):

لهفى لظبية أنس منكمو نَفَرْتُ لا بل هى الشمس زالت بعدما جَتَحْتُ
فإن البارودى يشبه الحبيبة بأربعة أشياء معا فى بيت
واحد(٦٥):

كالبر إن سمرت، والظبى إن نظرت والفصن إن خطر، والزهر إن نفحت
ولا شك أن هذا البيت يصور براعة البارودى وتفوقه على
ابن النبيه بمقاييس عصره. أقصد إلى تلك المقاييس التى جعلت
المرصفى يفضل أحد أبيات امرئ القيس على غيره، لأن البيت
انبنى على أربعة تشبيهات بدلا من ثلاثة. ولا يكتفى البارودى بهذا
بل يقول بعد ذلك(٦٦):

حتى إذا علمت ما حل بى، ورأت سُس، وخافت على نفس بها افتضحت
حلت رنت عطفت ما لك صبت عزمت همت سرت وصلت عادت دنت منحت
ولا شك أن تكرار كل هذه الأفعال فى بيت واحد، يعد براعة
يحسبها للبارودى أشباه المرصفى الذين حكموا له بالتفوق على ابن
النبيه بمقاييس الصنعة التقليدية.

وعندما نترك هذه المعارضة، ونتأمل معارضة البارودى
للنابغة الجاهلى مثلا، نلاحظ شيئا دالا، وهو أن مستوى التلاعب

الذهنى والتوليد العقلى والزخارف الصناعية يقل بشكل واضح عن الموجود فى موازنة البارودى لابن النبيه أو معارضته الشريف الرضى. ويرجع السر فى ذلك إلى انفساح المدى الزمنى بين الشعراء الثلاثة - المُعارضين - واختلاف خصائص الصنعة التى يتميز بها كل منهم.

وتفسر لنا هذه الملاحظة ظاهرة لافتة فى الجوانب التقليدية من الشعر الإحيائى، حيث يسهل على القارئ لهذا الشعر ملاحظة أنه شعر متعدد المستويات. أقصد إلى أن الشاعر الإحيائى يقلل، أحيانا، من التوليد العقلى والتلاعب الذهنى، ولا يسرف فيهما بل يعتمد على نوع يسير من الحجاج المنطقى، لا تعقيد فيه، رغم حرص هذا الشاعر على التوليد. وفى أحيان أخرى يصل التعقيد والتلاعب والافتعال إلى مداه المسرف. وسبب ذلك - فى تقديرى - هو انفساح المدى الزمنى بين العصور التى يتأثر بها شعراء الإحياء وتعدد مدارسها الفنية المختلفة، ولذلك، فعندما يكون المثل المحتذى هو الشاعر الجاهلى أو الإسلامى نجد الجهد العقلى الذى يبذله الشاعر الإحيائى يقل فى درجته عن الجهد المبذول عندما يكون المثل المحتذى هو الشاعر العباسى المتأخر مثل الشريف الرضى أو ما بعده، الأمر الذى يعنى أن تعدد مستويات الصنعة فى عمل المخيلة التقليدية إنما هو نتيجة تغير المثل الأعلى الذى يحاكيه

الشاعر أو ينافسه، داخل عملية الاحتذاء، أو داخل صنعة حسن الاتباع.

ويسير شوقي - كما سار غيره - فى طريق البارودى فيفعل ما يفعله، ويتوقف من القصائد التى يعارضها على الصور الطريقة بوجه خاص. وهذا أمر واضح فى أغلب معارضاته. ويمكن أن نكتفى هنا بمعارضته لسينية البحرى، وهى من أجمل معارضاته، وأكثرها إبانة عن مأساته الذاتية بسبب المنفى، وابتعاده عن الخبى الذى كان يرهه. وهى المأساة الحديثة التى وازت المأساة القديمة التى عاناها البحرى بعد مقتل المتوكل راعيه، واضطراره إلى الفرار إلى ما يشبه المنفى. ولعل نجاح شوقي فى هذه المعارضة بالذات يرجع إلى أنه أطلق العنان لإبداعه الذاتى كى يصوغ انفعالاته الخاصة فى المنفى، بعيدا عن التقليد. ولكن هذا النجاح لم يمنع المخيلة التقليدية من معاودة الظهور، وممارسة وظيفتها التى لا تفارق الصنعة التراثية.

ويتضح ذلك عندما نضع فى اعتبارنا أبيات سينية البحرى التى لغت عيني شوقي الصانع، واستفزت مخيلته التقليدية إلى التوليد. وهى ثلاثة أبيات تقريبا، كلها صور طريقة تستحق الاحتذاء والتوليد. هكذا، أخذ شوقي بيت البحرى فى الديوان^(٦٧):

وهم خافضون في ظل عـال مشرف يحسر العيون ويخسى
ونقله إلى وصف النيل(٦٨):

ابن ماء السماء ذو الموكب الفخم الذى يحسر العيون ويخسى
وأخذ صورة البحترى(٦٩):

والنابيا موائل وأنوشروان يزجى الصفوف تحت الدرفس
ونقلها إلى وصف موكب الناصر الأيوبي في الأندلس(٧٠):
وعلى الجمعة الجلالة والناصر نور الخميس تحت الدرفس
وأخذ صورة البحترى في الإيوان أيضا(٧١):

لو تراه علمت أن الليالى جعلت فيه مأتما بعد عرس
ونقلها إلى وصف قصور الحمراء مولدا منها صورة جديدة،
في(٧٢):

مشت الحادثات في غرف الحمراء مشى النعى في دار عرس
وتعجبه هذه الصورة الأخيرة لما تقوم عليه من مفارقة،
وشوقى يغرم غراما لافتا بهذا النوع من الصور، فيكررها كثيرا في
شعره، وذلك في أبيات من مثل(٧٣):

- كُفِّت في ليل الزفاف بثويهِ ودُفِنْتُ عند تبليج الإصباح

- نسجت ثلاث عمام، واستحدثت أكفان موتى من ثياب زفاف

- هذا بشير الأمس أصبح ناعيا كالطم جاء بضده التأويل

- وارب أعراس خبان متمما كالرقط في ظل الرياض تقبل

وكما اعتمدت عملية المعارضة على الجهد الذهني الواعي للصنعة، في المدى الذي انفسح أمام المخيلة التقليدية، اعتمدت العملية على مخزون هائل حفظته ذاكرة الشاعر الإحيائي، وأعانه في منافسة أصحاب القصائد التي يعارضها. أقصد أن الشاعر الإحيائي عندما كان يولد صورا جديدة من صور القصائد التي يعارضها، كان يستعين بمحفوظه، ويفيد منه الكثير من صور الشعراء القدماء، خصوصا تلك التي تتشابه في موضوعها مع المادة التي يعارضها، ثم يخلط صور ذاكرته بصور القصيدة التي يعارضها، مؤكدا صوره الخاصة التي ينافس بها الشاعر القديم. ولقد تطلبت هذه العملية جهدا خاصا، لأنها في الوقت الذي اعتمدت على البراعة الذهنية، اعتمدت على محصول شعري هائل وعته الذاكرة، محصول خدّم الشاعر، وقدم له مادة، كانت تصلح لأي غرض أو موضوع يعارضه. ولذلك يتوقف البارودي في معارضته لابن هاني عند صورته التالية^(٧٤):

بين السحاب وبين الريح ملحمة قعاقع وظبي في الجو تُخترط

كأنه ساخط يرضى على عَجَلٍ فما يدوم رضى منه ولا سخط
 فيأخذ العنصر الأسياسى فى الصورة، وهو عراك السحاب
 مع الريح، ويتسع به، مكونا صورة أكثر تفصيلا، هى (٧٥):

وليلة ذات تهتان وأندية كأنما البرق فيها صارمٌ سـلط
 يطغى بها البرق أحيانا فيزجره مخرنطم زجل من رعداها خـمط
 كأنما البرق سوط، والحياء نجب يلوح فى جسمها من مسّه حبط
 كأنه صارم، يَرَفُضُ من علق بالآقق، يُفمَدُ أحيانا فيخترط

ويعتمد تفصيل البارودى فى هذه الأبيات على الإفادة من
 مصادر أخرى غير ابن هانئ. وقد أراحنى البارودى من عناء البحث
 عن مصادره فذكر أغلبها فى مختارته. ومقارنة هذه الصورة على
 شعر المختارات، وجدت البارودى أفاد من بيتى الشريف (٧٦):

يا من رأى البرق على الأنعم يطوى رباط الفسق المظالم
 محمرة منه كفاف الدجى نضع جراح الفارس الأدهم
 ومن بيت مهيار (٧٧):

ترى سوط الشمال يشل منها طرائد لا يكفى لها جمـاح
 ومن أبيات ابن الخياط (٧٨):

كان الغيوم جيوش تسوم من العدل فى كل أرض صلاحا
إذا قاتل المحل فيها الغمام بصوب الرهام أجاد الكفاحا
يقرطس بالطل فيه السهام ويشرع بالويل فيه الرماحا
وسلّ عليه سسيوف البروق فأتخن بالضرب فيه الجراحا

وأتصور أن البارودى أخذ فكرة العراك الأساسية من صورة ابن هانى، ووسعها بتفصيل الصورة عن طريق الاستعارة حينا والتشبيه حينا آخر، فالتقط ذهنه قول ابن هانى «معامع وظبى فى الجو تنخرط» ووسعه بتشبيه البروق بالسيف وبالسوط، فضلا عن ترشيحه استعارات ابن هانى. أما تشبيهه البرق بالسيف فقد أفاده من ابن الخياط، كما أخذ تشبيهه بالسوط من الشريف ومهيار فى الوقت نفسه مع شئ من التحوير. وأما وصفه المطر بالنجب التى يضرىها البرق بسيفه وسوطه فيحدث فيها جروحا ظاهرة، فقد ولده من الصور الثلاث - عند الشريف ومهيار وابن الخياط - فى الوقت نفسه. وقد تكون للبارودى مصادر أخرى غير ما ذكره فى مختاراته، وهو أمر محتمل تماما لسببين: أولهما أن هذه الصور تدور دورانا واسعا فى الشعر العربى على اختلاف عصوره، وثانيهما أن مختارات البارودى لا تمثل كل قراءاته. ومن ثم يمكن أن أشير - على سبيل المثال - إلى ابن خفاجة (الذى لم يذكر

البارودي له شعرا في مختاراته) حيث يستعير هذا الشاعر
الأندلسي السوط للريح مرة (٧٩):

سأركب منه ظهر أدهم ريـض مروع الريح يجرى فيزيد
وللبرق مرة أخرى (٨٠):

طوت السرى، والبرق سوط خائق بيد الدجى، والريح ظهر أمون
وهنا نجد أيضا بعض العناصر التي يحتمل أن تكون قد
أسهمت في صورة البارودي، وابن خفاجة مجرد مثل يغنى عن ذكر
باقي الشواهد بإشارته إلى غيره، فالمؤكد أن البارودي جمع أكثر
من مصدر ومزجها جميعا بصورة ابن هانئ، وأجرت مخيلته
التقليدية فيها عمليات من التحوير والتغيير والاستنتاج إلى أن
خرجت بالصورة السابقة.

وقد فعل شوقي الفعل نفسه في رثائه محمد فريد. وعلى
الرغم من أنه كان يعارض - في مراثيه هذه - أبا العلاء في داليتيه
التي يرثي بها الفقيه الحنفى (٨١)، فإنه لم يقتصر على صور أبي
العلاء، بل حاول الجمع بين أكثر من صورة لأكثر من شاعر، مكونا
من كل ذلك صوره المركبة من مثل (٨٢):

كرة الأرض كم رمت صولجانا وطُوت من ملاعب وجياد

والغبار الذى على صفحتيهما دوران الرحى على الأجساد
تطلع الشمس حين تطلع نَفْثُها وتَنَحَّى كَمَنْجَلِ الحَصَّادِ
تلك حمراء فى السماء، وهذا أعوجُ النصل من مراس الجراد
فالصورة لا تعتمد على أبى العلاء وحده، بل تعتمد على غيره
أكثر منه. أما الرحى فى البيت الثانى فكثيرة الدوران فى الشعر
القديم، ولها مصدر قريب عند أبى العتاهية فى بيته المشهور (٨٣):
الناس فى غفلاتهم ورعى المنية تطحن
أما البيتان الأخيران فهما توليد من ابن المعتز فى وصفه
لللال (٨٤):

انظر إلى حسن هلال بدا يهتك من أنواره الحندسا
كمنجل قد صيغ من فضة يحصد من زهر الدجى نرجسا
ولكن مخيلة شوقي التقليدية حوّرت فى مصادره تحويرا
واضحا، وذلك لكى تتناسب وموضوع الرثاء.

٤ - ذاكرة الشاعر التقليدى

ترى أستاذتنا الدكتورة سهير القلماوى أن أهم الخصائص المكوّنة للنزعة الكلاسيكية فى شعر شوقى هى الاعتماد على مخزون ثقافى واسع، متنوع، أكثر من الاعتماد على المعاناة الآنية أو التأثير الحالى، وتوضح ذلك بقولها^(٨٥):

«إن مفجّر الوعى الشعرى عند شوقى لم يكن هو الأساس الذى يقف طويلا غائضا وراء كنهه أو جوهره، وكذلك لم يكن مجرى شعوره أو معاناته هو الأساس، وإنما المفجّر يثير فى نفسه شحنات من العواطف التى سرعان ما ترتد إلى مخزون يماثلها فى الذاكرة الواعية، فإذا الربط بين هذا وذاك هو الذى يملأ عليه الشعر فى أكثره».

وهذه ملاحظة سليمة فى إجمالها، دقيقة فى توصيفها، لا نلاحظ عليها سوى أمرين: أولهما أنها تصدر عن نظرية التعبير بالدرجة الأولى، فترد الشعر إلى نبع الانفعالات الفردية على نحو مباشر، تأكيداً للمعنى الذى قصد إليه عبد الرحمن شكرى عندما قال بيته الشهير^(٨٦):

ألا يا طائر الفــــردى س إن الشعر وجدان

وتلك نظرية فى الفن لم تعد سائدة، خصوصاً منذ أن استبدل بها الوعى النقدي النظريات الموضوعية فى الفن بوجه عام، وأحل محلها عبارات من مثل عبارة ت. س. إليوت الشهيرة عن الشعر الذى هو فرار من الشخصية وليس التعبير عن الشخصية. وثانيهما أن ملاحظة أستاذتنا لم تحرر معنى «الذاكرة» بما يميز بين أنواع الذاكرة، ويكشف عن الفارق بين الذاكرة الاستحضارية التى هى قرينة التقليد الذى يراوح فى دائرة الأصل، والذاكرة الابتكارية التى تقوم بوظائف بالغة الفاعلية، وظائف دفعت الشاعر ستيفن سبندر - على سبيل المثال - إلى القول بأن الخيال عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرة الشاعر على التخيل ليست إلا قدرته على تذكر ما مر به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف.

ولكن تبقى ملاحظة أستاذتنا عن الدور الذى يلعبه المخزون الثقافى للذاكرة فى النزعة الكلاسيكية بوجه عام، وشعر شوقي وأقرانه الإحيائيين بوجه خاص، ملاحظة سليمة فى إجمالها، دقيقة فى توصيفها، وأية ذلك ما نقرأه فى الشعر الإحيائى من عبارات تؤكد دور الذاكرة فى هذا الشعر، على نحو ما نجد عند البارودى الذى سبق أن استشهدت بقوله: «إن التذكر للنفوس غرام». وغرام النفوس الإحيائية - على نحو ما يبين عنه الشعر الإحيائى فى تفاصيله - هو تذكر الشعر القديم الذى ارتبطت به النفوس

الإحيائية كما سبق أن أوضحنا من قبل. ومعنى ذلك أننا لا نجد ما ندفع به ما ذهبنا إليه أستاذنا من أن أهم خصائص النزعة الكلاسيكية في شعر الإحيائيين بوجه عام هي الاعتماد على ذاكرة استوعبت الميراث الشعري القديم، وتمثلته التمثيل الذي أفاد الشاعر الإحيائي في نظم كل خاطر ومعنى. ولكن يبدو أن علينا إضافة تمييز آخر عند هذا المستوى، ونقابل بين الشعراء عموما من المنظور الخاص بالذاكرة، وأتصور أن هناك فارقا بين الشاعر الذي يستمد مادته من ذاكرته دون أن يقع أسيرا لها، والشاعر الذي يسلم قيادته إلى هذه الذاكرة، أو ينظم شعره معتمدا على ما فيها من محفوظ لا غير.

هذا الفارق هو ما يميز بين الشاعر التقليدي والشاعر المبدع في النزعة الكلاسيكية أو في غيرها من النزعات، وفي الشعر الإحيائي أو غيره من أنواع الشعر، فالذاكرة وحدها لا تميز الشاعر الكلاسيكي عن غيره، ولا تميز الشاعر التقليدي في ذاتها، لأنها القاسم المشترك في كل إبداع أيا كانت المدرسة التي ينتمي إليها هذا الإبداع. ولا تتمايز عند الشاعر التقليدي إلا باقتصارها على المحفوظ من شعر أسلافه، وخواتمها من تجارب الحياة الحية، وتقلص دورها في الاستعادة التراثية التي تدنى بأطراف الماضي والحاضر إلى حال من الاتحاد. ويعنى ذلك أن الفارق بين الشاعر

التقليدى (الذى لا يستحق تسمية الشاعر إلا مجازاً) والشاعر المبدع من منظور الذاكرة ليس فارقا يرجع إلى معنى المدرسة الأدبية الذى لا ينطبق بتمامه إلا على المبدع متوسط القامة، فالمبدع المتفرد هو الذى يتأبى على أى تصنيف مدرسى أو مذهبى، وإنما يرجع إلى الدور الذى تقوم به الذاكرة فى إبداع الشعر من ناحية، والدور الذى يقوم به الشاعر فى علاقته بهذه الذاكرة من ناحية ثانية.

ويمكن التمييز بين الشعر الإحيائى نفسه من هذه الزاوية، لأن هناك فارقا بين الشاعر الإحيائى الذى يستغرقه تراثه إلى الدرجة التى تمحو حضوره المستقل، فيغدو شاعرا تقليديا لا يرى إلا بعيون السابقين، ولا يسمع إلا بأذانهم، وبين الشاعر الإحيائى نفسه حين ينتزع ذاته من قبضة التراث ، ليصوغ تجاربه على نحو مستقل، يفضى به إلى أفق الحضور الإبداعي، الأفق الذى يميز شوقي الذى يقول^(٨٧):

وطنى لو شغلت بالخلد عنه	نازعتنى إليه فى الخلد نفسى
وهفا بالفؤاد فى سلسبيــــــــــــل	ظمأ للسواد من «عين شمس»
شهد الله، لم يغب عن جفونى	شخصه ساعة، ولم يخل حسى

عن شوقي الآخر الذى قال^(٨٨):

لعلاك المذكرات عبيد خضع والمؤنثات إمء

فلم يقلح سوى فى استعادة بيت أبى العلاء المعرى^(٨٩):

للملك المذكرات عبيد وكذلك المؤنثات إمء

وذاكرة شوقى فى البيت الأخير أشبه بذاكرة حافظ إبراهيم
الذى قال فى إحدى مراثيه^(٩٠):

لست أدموك بالتراب ولكن بخدود الملاح والأجساد
بقدود الصسان بالأعين النجـل بتلك القلوب والأكباد

فلم يفعل شيئاً سوى مسح بيت أبى العلاء الشهير فى رثاء الفقيه
الحنفى^(٩١):

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد

كما تشبه ذاكرة البارودى الذى جرؤ على أن يقول^(٩٢):

وما زاد ماء النيل إلا لأننى وقفت به أبكى فراق الحباب

مستعينا بذاكرته التى استرجعت ميراثاً كاملاً من المبالغات
الشعرية القديمة فى أوصاف الدموع، منها بيت البهاء زمير^(٩٣):

وما زاد ماء النيل إلا بمدمنى لقد مرج البحرين يلتقيان

إلى غير ذلك من المبالغات التى استرجعتها ذاكرة البارودى

التقليدية، ودفعته إلى أن يضيف إلى ما فعل بيتا من قبيل (٩٤):

وكفكت دمعاً لو أسلت شئونه على الأرض ما شك امرؤ أنه البحر
فذكرنا ببعض الأصل الذي اعتمدت عليه ذاكرة شوقي حينما
انتقلت به من حرارة السؤال:

وسلا مصر: هل سلا القلب عنها أو أسا جرحه الزمان المؤسى
إلى برودة التوليد التقليدى الذى يخاطب السفينة بشئ لا يقل عن
قوله (٩٥):

نفسى مرجل، وقلبي شرع بهما فى الدموع سيرى وأرسى
فدفعتنا إلى استرجاع مبالغة البارودى عن كفكفة الدمع الذى لو
سال على الأرض ما شك امرؤ أنه البحر، وهى المبالغة التى
تستدعى أمثالها فى ديوان شوقي، خصوصاً فى الجزء الثانى
الخاص بالوصف، حيث نقرأ (٩٦):

- والحد من دمعى ومن فيضه يشرب من عين ومن جـدول

- وتواريت بدمعى من عيون الرقباء

ويمكن أن نصف جانباً كبيراً غير هين من شعر الإحيائيين
بالتقليدية من هذا المنظور الذى يعطف معنى الاستعادة على معنى
التذكر الحكائى إذا جاز استخدام هذا الوصف، خصوصاً حين

نلمس ما يؤكد شعـر أمثال البارودي وشوقي من احتشاد الذاكرة الحافظة بالمخزون التراثي الذي فرض المبالغة على هذا الشعر في حالات كثيرة، خصوصا بعد أن دفع الشاعر الإحيائي إلى منافسة القدماء على النحو الذي نأى بكثير من شعره عن العيان المباشر لحـدس الإبداع الذاتي، وأسلمه إلى تداعيات الذاكرة الحافظة التي جذبتـه إلى مخزونها غير المتجانس بالقدر الذي انتهت بالشاعر إلى أن يـغدو شخصية من الشخصيات التي وصفها حافظ إبراهيم بقوله (٩٧):

أمعن التقليد فيها فغدت لا ترى إلا بعين الكتب

ويعنى ذلك أن ذاكرة الشاعر التقليدي أشبه بالمستودع الذي يختزن الشاعر فيه كل ما قرأه على وجه الخصوص، وكما يقوم المستودع بالحفظ فحسب دون أن يتدخل تدخلا جذريا في العلاقات المائزة بين المعطيات المحفوظة، كذلك ذاكرة الشاعر التقليدي لا تتدخل فيما تحفظه، وتظل سلبية في حفاظها على محتوياتها. وعلاقة الشاعر التقليدي بهذه الذاكرة لها الأولوية المهيمنة في نظمه، من حيث هي المبدأ الفاعل في هذا النظم ومصدره. أقصد إلى المصدر الذي لا تخرج عنه الصور أو التراكيب التي تستعيد ما في الذاكرة استعادة السلب التي نصفها بالتقليد، والمبدأ الذي يفرض خاصية الاتباع على صور الشاعر وتراكيبه، مهما كانت درجة

التوليد التي تتبنى بها هذه الصور والتراكيب التي لا تخرج عن محاكاة النماذج المخزنة في الذاكرة.

ويذكرني هذا النوع من الذاكرة بالقوة الحافظة التي وصفها حازم القرطاجنى فى كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» بأنها القوة التي تكون خيالات الفكر فيها منتظمة، ممتازا بعضها عن بعض، محفوظا كلها فى نصابه، فإذا أراد الشاعر مثلا أن يقول غرضاً ما فى نسيب أو مديح أو غير ذلك، وجد خياله اللائق به قد أهبط له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه فى الوجود، فإذا أجال خاطره فى تصورهما فكأنه اجتلى حقائقهما، والمنتظم الخيالات من الشعراء - فيما يقول حازم القرطاجنى - كالناظم الذى تكون أنماط الجواهر مجزأة المواضع عنده، فإذا أراد أى حجر شاء على أى مقدار شاء، عمد إلى الموضع الذى يعلم أنه فيه فيأخذه وينظمه^(٩٨). ووصف حازم لهذا النوع من الذاكرة (الحافظة) ذال إلى حد كبير فى هذا المقام، لأنه لا يكتفى بالكشف عن أهمية مخزون هذه الذاكرة فى عملية النظم، وإنما يجاوز ذلك إلى وصف خصائص هذا المخزون، من حيث ما يخضع به إلى مبدأ المحاكاة بالمعنى الذى يقرن سلامة المخزون بترتيبه على حد ما وقعت عليه بصوره فى الوجود، أو بالمعنى الذى يقرن هذه السلامة بالترتب على قواعد المنطق العقلى الذى يراعيه

الشاعر الكلاسيكى بوجه عام. والإلحاح على هذه القوة الحافظة
يعنى - عند حازم - الإلحاح على الدور المهيمن الذى تقوم به
ذاكرة المستودع فى عملية النظم التى تتحول إلى عملية استعادة
بمعنى أو آخر. هذه العملية - بدورها - هى ما يميز الشاعر
التقليدى فى المنطقة التى تعطف معنى الاستعادة على معنى
الإحياء، وتقرن كليهما بصفة الصنعة التقليدية التى تنأى بالنظم عن
أن يكون شعرا بالمعنى الذى نفهمه من كلمة الشعر.

وأتصور أن سببا رئيسيا من أسباب المبالغة المفتعلة فى
الشعر الإحيائى - وهى الخاصية التى سأتوقف عندها فيما بعد -
يرجع إلى الدور الطاغى للذاكرة الحافظة التى سجنّت الشاعر
الإحيائى بين جدرانها، وحجبت عنه نسائم التجارب الحية المتوترة
التي عاشها بالفعل، والتي كان يمكن أن يستبدل بها المعطيات
الهامة للذاكرة التى دفعته دفعا إلى التقليد. أعنى التقليد استعادة
لمحتويات هذه الذاكرة، ومحاكاة لصورها وتراكيبها، وخضوعاً
لنطقها حتى فى دائرة المنافسة التى أراد بها الشاعر الإحيائى أن
يتفوق على أسلافه.

وإذا كانت عملية التوليد قد حققت للشاعر الإحيائى المقلّد
- فى هذا السياق - ما قصد إليه من تصويره الخاص عن المعنى
المبتكر وكيفية تكوينه، فإن هذه العملية كانت تنتهى فى الغالب

يشعر هذا الشاعر إلى الافتعال السقيم. وآية ذلك ما انتهى إليه شاعر الإحياء حين فصل الصور القديمة التي حفظتها الذاكرة عن سياقها الإبداعى الذى تستمد منه حياتها، ففقدت هذه الصور ثراها السياقى وتوترها الدلالى. وعندما حوّر هذا الشاعر فى عناصرها وأضاف إليها من العناصر ما قصد به إلى إثبات البراعة والتفوق على الأصل، أو حتى التعمية على الأصل، كانت النتيجة مسخاً شائها ينطق بالافتعال. خذ مثلاً صورة أبى فراس الشهيرة^(٩٩):

تكاد تضىء النار بين جوانحى إذا هى أذكتها الصبابة والفكر
تجد أن الصورة لا يمكن تقدير توترها الدلالى إلا داخل سياق القصيدة التى تستمد منه طاقتها، هذه الطاقة التى تتبدد على الفور عندما يعزلها البارودى - بعد تذكرها - عن سياقها الخاص، ويضيف إليها ما ينتهى بها إلى أن تصبح شيئاً من قبيل^(١٠٠):

ولكنه الحب الذى لو تعلقت شرارته بالجمر لاحترق الجمر
على أننى كاتمت صدرى حرقة من الوجد لا يقوى على مسّها صدر
ولم تكن صور التقليد فى الشعر الإحيائى توليداً مباشراً على هذا النحو، إذ يحدث كثيراً أن يكون المصدر القديم الذى تولدت عنه الصور الإحيائية مولداً بدوره من مصادر أقدم منه،

فذاكرة المقلدين من شعراء الإحياء ذاكرة هائلة في استيعاب عصور الموروث المختلفة وطبقات شعرائه المتباينين، وذلك على النحو الذي كان يبين عن سلاسل متتابعة من توليدات الصورة البلاغية الواحدة. وفي هذه الحالة، كان الشاعر الإحيائي - إثباتاً لبراعة التقليد - يكمل دورة التوليد التي مرت بها الصورة الواحدة عشرات المرات عبر عصور الموروث، وقد ينطوى المصدر الأصلي الذي تفرعت منه كل عمليات التوليد المختلفة على قيمة شعرية، لكن تقلبه من شاعر إلى آخر، أو من مقلد إلى مقلد إذا شئنا التحديد، فضلاً عن ما ترتب على عملية الانتقال من تحويل في العناصر، كان ينتهي بهذا الأصل إلى المبالغة التي غدت سمة عامة في أغلب الشعر المتأخر زمنياً. وطبيعي أن يزداد الطين بلة، عندما كان الشاعر الإحيائي يقوم بعمليات التوليد مما حفظته ذاكرته من هذا الشعر المتأخر المتولد، بدوره، عن شعر أقدم منه. ومثال ذلك قول البارودي في وصف الخمر (١٠١):

ألا عاطفيها بنت كرم تزوجت على نفحات العود بابن سماء
إذا اتقدت في الكأس خلت وميضها على وثرات الكف نضج دماء
حيث تجد أن الإيحاء البشع الذي يثيره في نفوسنا «نضج الدماء» يتنافر تماماً مع ما يفترض أنه سياق مبهج يستدعي الخمر. ولكن إتيان البارودي بمثل هذه الصور نتيجة ترتبت على محاولة توليد

صور الخمر عند المقلّدين من الشعراء المتأخرين أمثال السرى
الرفاء الذى أغرم بهذه الصور البشعة الإيحاء على نحو ما نجد فى
قوله (١٠٢):

يسيل فم الزّق الروى كائنه جراحة زنجى يسيل نجيعها
أو (١٠٢):

كائنها إذا مجهها مقهقها يبكى دما
ومن المنطقى أن يكون التشبيهان فى بيتى السرى مولدين
من تشبيهات قديمة، متولدة بدورها عن تشبيهات أكثر قدما، وهكذا
دواليك إلى أن نصل إلى ما قد نحسبه المصدر الأصيل عند
الأعشى (١٠٢):

وسبيئة مما تعتق بابل كدم الذبيح سلبتها جريالها

٥- الوزن وذاكرة الشاعر التقليدي

لا يمكن الحديث عن الذاكرة الحافظة للشاعر التقليدي من غير الحديث عن الوزن والقافية، ومن حيث الدور الإيقاعي الذي يقومان به في تحريك الذاكرة الحافظة وإثارة تداعياتها في اتجاه خاص دون غيره، أثناء عملية النظم التي تعطف معنى الإحياء على معنى الاستعادة، وتدنى بكليهما إلى خاصية الافتعال التي يتميز بها الشعر التقليدي. وأحسب أن الوزن أهم أداة من أدوات التداعي في ذاكرة الشاعر التقليدي، وأول عامل يقوم بتوجيه مسارات فعل التذكر في هذه الذاكرة المحتشدة بمخزونها، فالوزن يلعب دورا حاسما في جذب ما يتجانس مع إيقاعاته من تراكيب دلالية مختزنة في الذاكرة، تراكيب تتجاوب إيقاعيا مع التركيب الوزني الذي يستهل به الشاعر التقليدي فعل النظم في قصيدته. أعنى أنه بمجرد أن يختار هذا الشاعر لنفسه وزنا خاصا وقافية بعينها ينظم عليها، فإن العدد العديد (أو القليل) المختزن في ذاكرته من القصائد القديمة المتحدة مع هذا الوزن وتلك القافية يتأهب للحركة في المستويات الشعورية واللاشعورية من ذاكرة هذا الشاعر، وتتداعى على ذهنه من التراكيب الدلالية لهذه القصائد ومصورها البلاغية ما يجانس التركيب الإيقاعي للوزن والقافية اللذين

اختارهما، وذلك على نحو يغدو معه التركيب الإيقاعى المختار، المتصل، المطرد، أشبه بحجر المغناطيس الذى يجذب إليه العناصر القابلة للمغنط من الأشياء المجانسة لتكوينه.

ذلك ما نراه على وجه التحديد فى الجانب التقليدى من شعر الإحيائيين، حيث الجانب الذى تسيطر عليه الذاكرة الحافظة، ويظهر فيه أثر التداعى الذى توجهه حركة الوزن والقافية. ومن الواضح أن الذاكرة التقليدية للشاعر الإحيائى بوجه عام كانت تتميز بقدرة خاصة على الهيمنة، نتيجة ما احتشدت به من قصائد التراث التى فرضت حضورها الطاغى بواسطة الدور الذى قام به الوزن فى عمليات التداعى المختلفة.

ولعل الشاعر الإحيائى كان يشعر بهذه العمليات على نحو واع، يدفعه إلى التحوير والتغيير فى التراكيب والصور التى كانت تتناثر على ذهنه من الذاكرة أثناء عملية النظم، كى لا يتهم بالسرقة التى كانت تهمة جاهزة شائعة فى عصره. ولكن المؤكد أن الأمر كان يختلط عليه فى كثير من الأحيان، شأنه شأن كل الشعراء التقليديين، فلا يستطع التمييز بين ما هو له بالفعل وما هو لغيره من الشعراء الذين سبقوه أو الذين حفظت أشعارهم ذاكرته. وكان ذلك الأمر يمثل مشكلة مؤرقة، على النحو الذى عبّر عنه واحد من هؤلاء الشعراء، هو أحمد محرم، بقوله (فى مقال له نشره فى مجلة

«أبولو» بمناسبة وفاة شاعر النيل عام ١٩٣٢) :

«إن الشاعر إذا كثرت محفوظاته ازدهمت الصور
اللفظية والمعنوية في ذهنه، فاختلط بعضها ببعض
اختلاطاً يجعل الاحتراس من أشق الأمور وأصعبها،
فقد يضع المعنى أو الشطر من البيت أو البيت كله
من هذه المحفوظات في شعره، وهو يظنه من وحى
شاعريته وفيض قريحته، وقد يتبين ذلك ويعرفه ولكن
بعد حين» (١٠٤)

والواقع أن أحمد محرم لم يكن يصف حافظ إبراهيم بهذه
الكلمات بقدر ما كان يصف مدرسته الإحيائية كلها، من زاوية
الوعي بالمشكل الذي كانت تفرضه علاقة الإنعان إلى الذاكرة.

ولوزن أدواره الحاسمة في هذه العلاقة، وأولها أنه وسيلة
من وسائل رياضة القول، يستهل بها الشاعر التقليدي النظم، على
نحو يتحول فيه البيت الشعري القديم الذي يردده الشاعر أو تقذفه
إليه الذاكرة إلى ما يشبه المفتاح الذي يفتح أبواب الكلام المغلقة،
ويبعث النشاط في تداعيات الذاكرة المرتبطة بمجاله الإيقاعي
والدلالي، ولذلك يبدأ البارودي إحدى قصائده بقوله (١٠٥) :

ألا يا حمام الأيك إلفك حاضر وغصنك مباد ففيم تنوح

والبيت كله ليس له وإنما لأبى كبير الهذلى. وقال فى قصيدة أخرى (١٠٦):

على طلاب العز من مستقره ولا ذنب لى إن عارضتنى المقادر
والبيت كله لأبى فراس الحمدانى فيما عدا كلمة القافية «المقادر»
التي استبدلها البارودى بكلمة «المطالب» فى بيت أبى فراس، والفعل
«حاريتنى» الذى استبدل به البارودى فى تنقيحه الأخير لديوانه
الفعل «عارضتنى».

وأخيل أن البارودى التقليدى - شأن بقية شعراء التقليد -
كان يقوم بشئ من التحوير فى الأبيات التى يستدعيها الوزن على
ذهنه، خصوصاً إذا تنبه إلى أنها ليست له، ومع ذلك فإن العين
المدققة يمكن أن ترد أمثال هذه الأبيات إلى أصلها، كما يحدث فى
قوله الذى يصف به الأهرام وصفا تشبيهاً (١٠٧):

رسا أصلها وامتد فى الجو فرعها فأصبح وكرا للسماكين والنسر
فهو وصف تستدعيه الذاكرة من بيت أحد الشعراء المصريين فى
الأهرام يجمع الموضوع والوزن والقافية معاً (١٠٨):

أنافا عنانا للسماء وأشرفنا على الجو إشراف السماك أو النسر
وعندما يقول البارودى فى القصيدة نفسها واصفا هرمى خوفو

وخفرع: (١٠٩)

كأنهما ثديان فاضا بسدره من النيل تروى غلة الأرض إذ تجرى
نجد وراءه من الوزن نفسه والقافية نفسها للشاعر القديم
نفسه (١١٠):

وقد وافيا تنشزا من الأرض عاليا كأنهما نهدان قاما على صدر
ولا يختلف حافظ إبراهيم عن أستاذه البارودي في ذلك
كثيرا، فتداعى الوزن والقافية يلفت الانتباه في شعره، ويدفع إلى
الوقوف عند بيت من قبيل (١١١):

وحسرة في القلب لو قسمت على نوات الطوق لم تسجع
والتذكير بأصله المتداعى من شعر صرّير الذي حفظته
الذاكرة (١١٢):

كم مرّ بي من صرفة حاصب لو مرّ بالورقاء لم تسجع
وشأن هذا البيت شأن بيت حافظ الآخر في وصف
الأرض (١١٣):

وأصبحت تشتاق طوفانها لعلها من رجسها تطهر
الذي يستدعى، وزنا وقافية واستعارة وتركيبا، بيت أبي العلاء (١١٤)
والأرض للطوفان مشتاقا لعلها من دن تفسل

والظاهرة نفسها موجودة في ديوان محمد عبد المطلب الذي يقول (١١٥):

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ كِتَائِبٍ دَلَفَنَ بِهَا كَالسَّيْلِ مِنْ كُلِّ مَوْدِقٍ
حيث التركيب كله من زهير بن أبي سلمى في معلقته الشهيرة التي منها (١١٦).

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنَ تَحْمِلُنَ بِالْعِلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرُثِمٍ
ويبدو أن هذا النوع من التداعي كان ينطوي على نوع من التبادل بين التركيب النحوي الذي يؤدي دور ما يشبه «الصيغة» في النظم الشفاهي. وأية ذلك الشطر الثاني من بيت حافظ الذي يسترجع الصيغة النحوية نفسها في الشطر الثاني من بيت أبي العلاء، وذلك على النحو نفسه الذي تقترن به الصيغة النحوية والصيغة الوزنية في بيت البارودي:

وما زاد ماء النيل إلا لأتنى وقفت به أبكى فراق الحياتب
الذي يسترجع الصيغة النحوية الملازمة للوزن نفسه في بيتي البهاء زهير:

- وما زاد ماء النيل إلا يمددعى لقد مرج البحرين يلتقيان
- وما طاب ماء النيل إلا لأتفه يحل محل الريق من ذلك الثغر
وهما بيتان لا يجمعهما ويبت البارودي وزن «البحر الطويل» فحسب بل الصيغة النحوية المتكررة في الشطر الأول من الأبيات

الثالثة، وذلك على نحو قد يقرى أصحاب نظرية «النظم الشفاهى» بالالتفات إلى دور الذاكرة فى نظم الشعر الإحيائى الذى يبين عن سمات شفاهية واضحة، سمات تقترب بتكرار «الصيغ» اللغوية التى يستدعيها الناظم الشفاهى من ذاكرته الجاهزة دوماً.

ولا شك أن الذى أوقع الشاعر الإحيائى فى هذا الجانب من التكرار الصيغى هو استغراق ذاكرته فى الدواوين القديمة، على النحو الذى لا يمكن معه أن يقرأ القارئ قصيدة من قصائد هذا الشاعر من غير أن يجد ما يفكره بتراكيب الشعر القديم وصيغه الإيقاعية. كأنما تداخل شعر هذا الشاعر وشعر القدماء فى أبعاد كثيرة، وأصبح ينطق بما كانوا ينطقون من صور وتراكيب. خذ مثلاً قصيدة شوقى الطويلة «صدى الحرب» التى قالها مادحا السلطان عبد الحميد فى أعقاب الحرب العثمانية اليونانية، والتى مطلعها (١١٧):

بسيقك يعلو الحق، والحق أغليب وينمردين الله أيا ن تضررب
تجد قصيدة المتنبى التى مطلعها (١١٨):

أغالب فىك الشوق والشوق أغلب وأعجب من ذا الهجر والوصل أعجب
تتداعى التداعى الذى يوجهه إيقاع الوزن والقافية فى آليات المعارضة، وذلك إلى الحد الذى ترى معه هذه التوافقات الدالة من التكرار الصيغى على النحو التالى:

شوقي:

ومملكة اليونان محلولة المعرى
رجلك يعطيها وخوفك يسلب
[٣٠/١]

المتنبى:

إذا لم تنط بي ضيعة أو ولاية
فجوهك يكسونى وشغلك يسلب
[٤/١]

شوقي:

تروح المنايا الزرق فيه وتفتدى
وما هو إلا الموج يأتى ويذهب
[٢٤/١]

المتنبى:

له فضلة عن جسمه فى إهابه
تجىء على صدر رحيب وتذهب
[٤٦٥]

شوقي:

فقبلت كفا كان بالسيف ضاربا
وتجأت سيفاً كان بالكف يضرب
[٢٨/١]

المتنبى:

إذا خربت فى الحرب بالسيف كله
تبيعت أن السيف بالكف يضرب
[٤٦٥]

ولا يتوقف أثر التداعى الورتى من شعر المتنبى على
القصيدة السابقة بل يجاوزها إلى تعاذج أخرى لافتة من شعر

شوقي، قصائد يفصل فيها تداعى الوزن عن الصيغ النحوية المتكررة ليستبقى تكرر الدلالة الإيقاعية، خذ مثلاً قول شوقي فى رثاء حافظ إبراهيم^(١١٩):

وددت لو أنى فداك من الروى والكاذبون المرجفون فدائى
تجد وراء بيت المتنبى^(١٢٠):

تطيع الحاسدين وأنت مراء جعلت فداءهم فدائى
ويبدو أن كثرة تلخيصات المتنبى فى شعر شوقي مرجعه إلى أن أحمد شوقي حفظ ديوان المتنبى بأكمله فى الفترة التى قضاه فى باريس لدراسة الحقوق، فيما يروى عنه الأمير شكيب أرسلان^(١٢١). وهى رواية تؤكد أن ذاكرة شوقي غلبت عليه فى التطلع إلى باريس التى غامت مشاهدتها تحت وطأة المحفوظ التراثى الذى احتشنت به الذاكرة.

ولكن تداعى أبيات الشعر القديم على ذاكرة شوقي بواسطة الفاعلية الخاصة لوحدة الوزن والقافية لا يتوقف على شعر المتنبى وحده من بين الشعراء القدماء وإنما يجاوزه إلى غيره من الذين حفظت ذاكرة شوقي أشعارهم التى استدعتها حين أهاجها الوزن. وقد سبق أن استشهدت ببيت شوقي^(١٢٢):

لا السهد يطويه ولا الإغصاء ليل عداد نجومه رقباء

وهو البيت الذي نجد وراءه بيتا لابن المعتز، فرض نفسه على عمليات التداعى لتشابه الوزن والقافية، أعنى البيت الذي يقول (١٢٣):

ما راعنا تحت الدجى شئ سوى شبه النجوم بأعين الرقباء
ورغم أن ابن المعتز يكرر مثل هذا التشبيه على أوجه كثيرة
فى شعره، فإن شوقى لا يأخذ التشبيه إلا فى هذا البيت المتحد
وزنا وقافية مع قصيدته.

ويعرف كل دارسى الأدب الحديث غرام شوقى بالمعارضات
التي رأى فيها وسيلة من وسائل مباراة القدماء والتفوق عليهم فى
دروب الإبداع التي استهلوها، لكن الذى لا يعرفه الكثيرون أن
ذاكرة شوقى ما كانت تنفلق على الأصل القديم الذى يعارضه
وحده، وإنما كانت تنفلق على غير الأصل من مجموعات القصائد
القديمة المتحدة مع قصيدة المعارضة فى الوزن والقافية. ولذلك كان
من الطبيعى أن تتداعى على ذهن شوقى تراكيب هذه القصائد
وصورها، وتتداخل فى عملية تشكيل المعارضة التي لم تكن تتقيد
- لا شعوريا - بأصل واحد خصب ما نرجنا على الاعتقاد، ويمكن
أن أضرب على ذلك مثلا بقصيدة شوقى التي قالها فى انتصار
الأتراك بقيادة الغازى مصطفى باشا كمال الذى يطلق عليه شوقى
فى القصيدة لقب «خالد الترك». وهى القصيدة التي ذهب كثير من

الباحثين إلى أن شوقي كان يعارض بها أبا تمام في قصيدته
«عمورية» التي مطلعها (١٢٤):

السيف أصدق أنباء من الكتب في حدّه الحد بين الجد واللعب
ويا لفلعل فإن شوقي يعارض «عمورية» أبي تمام بأكثر من
معنى، ويتأثر بكثير من أبياتها، ويوسع بعض صورها ليصوغ
صوره الخاصة عن انتصار الأتراك، على نحو ما لاحظ طه
حسين (١٢٥). ولكن مع كل هذا التأثر بآبي تمام فقد كان في ذهن
شوقي قصيدة أخرى غير عمورية، وهي قصيدة كتبها الشاعر
المصري ابن النبيه في مدح الملك الأشرف السلطان مظفر الدين
الأيوبي، ويمكن أن نقارن بين مطلع شوقي:

الله أكبر كم في الفتح من عجب يا خالد الترك جدّ خالد العرب
ومطلع ابن النبيه (١٢٦):

الله أكبر ليس الحسن في العرب كم تحت لمة ذا التركي من عجب
حيث نجد التشابه بين المطلعين واضحاً كل الوضوح. ورغم أن
الفرض الذي قيلت فيه قصيدة ابن النبيه يختلف اختلافاً واضحاً
عن فرض شوقي، وإن كان المدح يجمع بينهما، فمن الواضح أن
اختيار شوقي لوزن قصيدة أبي تمام، وهو وزن البحر البسيط،
وقافيتها، جعل تراكيب قصيدة ابن النبيه تتداعى على ذهنه ويستفيد
منها في تكوين مطلع.

غير أن أحمد شوقي لم يتأثر فى تشكيل بائيته بأبى تمام وابن النبية فحسب بل تأثر بالمتنبى الذى تداعى على ذهنه فى الوقت نفسه. وعندما نتأمل وصف شوقي لخيل الترك فى قصيدته، خصوصاً بيته الذى يقول (١٢٧):

كما ولدت على أعراقها ولدت فى ساحة الحرب أو فى باحة الرجب
نجد أن الصورة البلاغية فى البيت تكين للمتنبى فى بيته الذى يصف الخيل بقوله (١٢٨):

وكأنها نتجت قياماً تحتهم وكأنهم ولدوا على صهواتها
ومن الطريف أن نعلم أن «عمورية» أبى تمام كانت وراء قصيدة أقدم للبارودى أستاذ شوقي، قصيدة من قافية الميم لا الباء، دفعها الوزن إلى عمورية ودفع الوزن عمورية إليها، فانقلب مطلع الطائي (١٢٩):

السيف صدق إنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب
بيض الصفائح لا سود الصفائف فى متونهن جلاء الشك والريب
إلى مطلع البارودى (١٣٠):

بقوة العلم تقوى شوكة الأمم فالحكم فى الدهر منسوب إلى القلم
كم بين ما تلفظ الأسياف من علق وبين ما تنفث الأقلام من حُكم
الذى استهل قصيدته استهلالاً نقضياً، يستحق اهتماماً خاصاً لما

يتضمنه من مناقضة دلالية تفرض تقديم القلم على السيف، على العكس من فعل أبى تمام، لكن حسبنا الإشارة السريعة إلى الوزن الذى أتى به قانون التشابه فى فعل التداعى، على النقيض من الدلالة التى جاء بها قانون التضاد فى الفعل نفسه.

وأختم الإشارة إلى الدور الذى يلعبه الوزن فى ذاكرة الشعر الإحيائى بقصيدة «نهج البردة» الشهيرة لأحمد شوقى، تلك التى لا تعارض بردة البوصيرى وحدها، ومن ثم تستفيد من صوره دون غيرها، بل تتعدى قصيدته إلى ثلاث أخرى غيرها من نفس الوزن والقافية. وهذه القصائد هى: ميمية المتنبى التى مطلعها (١٣١):

ضيف ألم برأسى غير محتشم والسيف أحسن فعلا منه باللمم
وميميته التى مطلعها (١٣٢):

واحر قلباه من قلبه شبح ومن بجسمى وحالى عنده سقم
وميمية الشريف الرضى التى مطلعها:

يا ليلة السطح ألا عدن ثانية سقى زمانك هطال من الديم
ورغم اختلاف أغراض هذه القصائد وتنوعها، فمن الواضح أن وزن قصيدة البوصيرى التى هى أساس المعارضة وقافيتها أثار فى ذاكرة شوقى بعض محفوظه من الشعر القديم، فتداعت على ذهنه هذه القصائد، وكلها من وزن واحد وقافية واحدة، وربما الكثير

غيرها مما لم أحصه أو أفلح في تتبعه. لكن الذى لفت انتباهى فى هذا التتبع أن البوصيرى نفسه كان يتأثر خطى المتنبى ويستعين به أثناء نظم البردة، فيبته (١٣٣):

ولا أعدت من الفعل الجميل قرى ضيف ألم برأسى غير محتشم
يقوم عجزه على استعارة كاملة لصدر إحدى قصيدتى المتنبى اللتين
أشرت إليهما، ومن ثم يبين عن ظاهرة التكرار المصيفى مرة أخرى.
ويبدو الأمر كأن شوقى صنع صنيع البوصيرى وسار على هديه،
لكنه استعان بأكثر من شاعر وأكثر من قصيدة. وقد أنتج ذلك
تداخلا طريفا فى صور «نهج البردة» فامتزجت صور المتنبى
والشريف الرضى والبوصيرى واختلطت معا. ويمكن التوقف عند
الجزء الأول من هذه القصيدة، وهو الجزء الخاص بالنسيب، وتتأمل
هذين البيتين (١٣٤):

جحدتها وكتمت السهم فى كبدى جرح الأحبة عندى غير نى ألم
يا لائمى فى هواء والهوى قسدر لو شقك الوجد لم تعذل ولم تلم
فنرى أنهما يستمدان نسيجهما من المتنبى والشريف الرضى
والبوصيرى فى الوقت نفسه. يقول المتنبى (١٣٥):

إن كان سرّكم ما قال حاسدنا فما لجرح إذا أرضاكم ألم

ويقول الشريف الرضى (١٣٦):

تَجَبَّوْا مِنْ تَمَنَى الْقَلْبِ مَوْلَاهُ وَمَا نَرَوْا أَنَّهُ خَلَوَ مِنْ الْإِلَهِ
أَقُولُ لِلْأَنْثَى الْمَهْدَى مَلَامَتَهُ ثِقَ الْهُوَى فَإِنْ اسْتَطَعْتَ الْمَلَامَ أَلَمْ

ويقول البوصيرى (١٣٧):

يَا لَأَثْمَى فِي الْهُوَى الْعَذْرَى مَعْذَرَةً مَنِ إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلْهِمْ

وتدور المصادر الثلاثة جميعاً حول معنى واحد، أو فكرة واحدة، هي استعذاب العاشق لآلم الحبيب، والمصدر الأصلي هنا هو المتنبي، وبيته كان يعبر عن إحساس حزين، شعر به بعد أن أهمله سيف الدولة واستمع إلى أقوال الوشاة، ثم جاء الشريف الرضى وتلقف الصورة ونقلها من العتاب إلى الغزل، كعادة الشاعر المتأخر عندما يستفيد من المتقدم، وحوّر فيها بما يناسب مقتضى الحال الجديد فولّد منها صورة اللائم، وجاء البوصيرى فتلقف ما ولّده الشريف (أي صورة اللائم) وترك الأصل، ثم جاء شوقي من بعدهما واسترجع الصور الثلاثة فمزجها معاً وحوّرها مكوناً بيتيه السابقين، فجمع أصل الصورة عند المتنبي مع توليد الشريف واستفادة البوصيرى، لكنه أضاف إلى الصورة ثلاثة أشياء جديدة، أولها: فكرة السهام. وهي تفريع آخر ولّده من صورة الجرح عند المتنبي. وثانيها: فكرة العذل وقد أعانته عليها محفوظه، فالعنول

يقترن عادة باللائم عند الشعراء القدماء. وثالثها: فكرة قدرية الحب. وعبرة شوقي «الهوى قدر» مصاغة في قالب الحكمة الذى أغرم به غراما تأثر فيه بخطى أستاذه المتنبي. ولكنها مثل كثير من حكم شوقي نتيجة تمثل الموروث، وهى هنا ناتجة عن تمثل شعر العنريين أمثال المجنون أو جميل الذى يقول (١٣٨):

فلقت له فيها قضى الله ما ترى على، وهل فيما قضى الله من رد
فإن يك رشدًا حبها أو غواية فقد جئت وما كان منى على عمد
وعندما يقول شوقي بعد أبيات (١٣٩):

يرعن البصر السامى ومن حجب إذا أشرن أشرن الليث بالعمم
نجد الشئ نفسه، فأصل الصورة هو المتنبي فى بيته (١٤٠):

ترنو إلى بعين الطيبى مجهشة وتمسح الطل فوق الورد بالعمم
وإذا كانت صورة الأصل الأقدم تعبر عن إحساس تلقائى،
فإن صورة الفرع المولّد تتطوى على نوع من التلخيص الذى
توارثه الشعراء القدماء إلى أن جاء الشريف الرضى وتأثر
بالمتنبي - بدوره - وولّد الصورة التى يقول فيها (١٤١):

والمستنى وقد وجد الوداع بنا كفا يشير بقضبان من العمم
ثم جاء شوقي وسار على إثرهما فقال:

يرمن للبصر السامى ومن عجب إذا أشرن أشرن الليث بالعلم

فلاحظ الأصل عند المتنبي، ووُلد من زيادة الشريف - وهى
اللمس بالأكف - فكرة الأسر، وقد ساعدته على ذلك كلمة
«القضبان» التى تستدعى ذهنيا (بمعامل الاقتران المكانى) فكرة
السجن أو الأسر.

وعندما نترك هذين المثلين إلى باقى المقطع الأول من نهج
البردة، نلاحظ أن تأثير البوصيرى يخفت إزاء تأثير الشريف
الرضى بوجه خاص، فكثير من صور المقطع النسيبى فى قصيدة
شوقى يدين لصور الشريف التى كانت بمثابة الرحم لعمليات
التوليد. خذ مثلا مطلع شوقى (١٤٢):

ريم على القاع بين البان والعلم أحل سفك دمي فى الأشهر الحرم
تجد أن هذه الصورة ليست من البوصيرى فى شئ، وإنما هى من
بيت الشريف (١٤٣):

لو أنها بفناء البيت سانحة لصنتها وابنتعت الحديد فى الحرم
لكن شوقى حوّر فى الصورة كثيرا وعكسها. ويعد أن كانت الصبية
عند الشريف هى ما يصاد أصبحت عند شوقى هى الصائد، وهو
أمر منعه فى صورة الشريف التالية (١٤٤):

عجبت من باخل عني بريقته وقد بذلت له دون الأثام دمي
التي قلبها وحولها عن مجراها الأصلي مولدا منها صورتها (١٤٤):
من الموائس باننا بالريى وقتنا اللاعبات بروحي، السافحات دمي
ومن البديهي أن عمليات التوليد والتحويل ما كان يمكن أن
تتم لولا ازدحام ذاكرة شوقي والبارودي وأقرانهما بالموروث
الشعري الذي عاشوا به وفيه قدرا كبيرا من شعرهم الذي نضعه
في باب التقليد، ونميزه عن شعرهم الإبداعي في النزعة الكلاسيكية
العامة التي ظلت مرتبطة بمخزون الذاكرة الجمعية للميراث
الشعري.

٦- توليد الصور التراثية فى شعر البارودى

محمود سامى البارودى رائد الشعر العربى الحديث بلا منازع كما سبق أن أوضحنا، وريادته متعددة الأبعاد، خصوصا فى الجوانب الحديثة التى استهلها، والتى فتحت أفق التجديد أمام الجيل الثانى من الإحيائيين الذين يمثلهم أحمد شوقى ورفيقه حافظ إبراهيم. لكن استهلال البارودى للجديد ما كان يمكن أن يتم لولا القديم الأدبى الذى بعثه، والماضى الإبداعى الذى أحياه. وأحسب أن العبارة المثورة عن الأستاذ أمين الخولى التى تقول إن أول التجديد قتل القديم فهما هى عبارة تنطبق على البارودى الشاعر إلى حد كبير، فهو شاعر بدأ من القديم الذى قتله فهما، وانتقل من الفهم إلى المحاكاة، ومن المحاكاة إلى المنافسة التى يضيف بها اللاحق إلى السابق، وكان ذلك بداية النهضة الشعرية فى مطلعها إلى المستقبل الواعد على هدى من ميراث الماضى الزاهر.

ولكن العلاقة بين الحاضر والماضى علاقة إشكالية فى شعر البارودى، يحسبها البعض نسخا واتباعا، ويرأها البعض الآخر محاولة للتجاوز، والواقع أنها مزيج من الجانبين كما سبق أن أشرت فى تقديمي شعر البارودى، فما كان يمكن للبارودى الذى استهل الجديد أن يؤسس للواعد من شعر المستقبل إلا بعد أن أحكم

أصوله التراثية، واستغرق فيها إلى الدرجة التي فرضت نفسها على إبداعه، وظهرت آثارها في الكيفية التي يصوغ بها صوره الشعرية. هذه الكيفية لا يكفى الوصف الخارجى لتعرفها، أو الإشارة إليها بوصفها مظهرا من مظاهر البعد التراثى فى شعر البارودى، أو العبور عليها كأنها إحدى المسلمات، ذلك لأنها خاصية تفضى إلى بعض أسرار الإبداع الذى ينطوى عليه شعر البارودى من منظور الشاعر نفسه، وحسب القيم الإبداعية التى حكمت إنجازه الشعرى. وهى خاصية يكشف تأملها عن الآليات التى ينبنى بها شعر البارودى فى الدائرة التى تكشف عن آية الموهبة الشعرية. وهى الصورة الشعرية، ولا يخفى على قارئ البارودى أن صوره الشعرية تؤدى وظائف متعددة، وتنقسم إلى أنواع متباينة، لكن المهم فى هذا السياق هو الكيفية التى تنبنى بها هذه الصور فى علاقاتها بمصادر التراثية.

وأتصور أن ذهن البارودى فيما يدل عليه شعره فى هذا الجانب تحديدا كان ذهننا تولىديا. أقصد إلى أنه ذهن يبدو (لن يتتبع نتاجه الشعرى) كما لو كان لا يتوقف أمام صورة من صور الشعر القديم إلا ليلتقطها مكونا منها صورة جديدة مخترعة، بعد عمليات متعددة من التحوير والتغيير. ولم يكن البارودى يعتمد فى هذه العملية على شاعر واحد كما قد يرد على خاطر اللوثة الأولى،

وإنما كان يتذكر كل ما قرأه وحفظه من صور تتشابه مع تلك الصورة التي أعجبتة، ثم يخلطها جميعا بالصورة التي بين يديه ليولد من الجميع صورة يجتهد في جعلها تختلف عن مصادرها الأصلية التي اشتقت منها. ولذلك لا تمثل الصور ذات الأصل الواحد سوى جانب قليل في شعر البارودي، لأنه كان يعتمد على ذخيرة هائلة من الصور التي تجمعت في ذاكرته نتيجة قراءاته الهائلة ومحفظه المذهل من الشعر القديم.

وقد ساعد على تعدد مصادر الصورة الواحدة عنده أن الشعر العربي نفسه كان يدور في دوائر محدودة من المجالات والأغراض، فضلا عن أن ارتباط الشاعر المتأخر بمن تقدمه من الشعراء جعله يدور في حدود تشبيهاتهم وصورهم، ومن هنا مر التشبيه الواحد أو الاستعارة الواحدة بعمليات متكررة من التوليد والتحويل، ووجد لهما عشرات بل مئات من الأشكال المتنوعة التي ولدها المتأخرون من المتقدمين. وقد أفاد البارودي من هذه الدورات المتكررة من التوليد مع شعراء مدرسته، ومن ثم كانت أغلب صوره نسيجا متعدد الخيوط.

لكن علينا ملاحظة أن مصادر الصورة من هذه الزاوية لم تكن مصادر عربية فحسب، فقد كان البارودي يعرف الفارسية والتركية، ويكتب شعرا باللغة التركية، ويحدثنا المؤرخون له عن

قصائده التي خلفها باللغة التركية والتي لم يقم أحد إلى الآن - فيما أعلم - بدراستها ونشرها. ويعنى ذلك أن أية دراسة للمصادر التراثية للصورة الشعرية التقليدية عند البارودي تظل ناقصة ما لم تستكمل بالأسول غير العربية، ومن ثم فإن الملاحظات التي أعرضها في هذا القسم تظل ملاحظات مقرونة بالتحذير والاحتباس. وينبغي أن تفهم في حدود الثقافة العربية وحدها، إلى أن يقوم المتخصصون في الآداب الشرقية بدورهم، ويكشفون عن الأبعاد التي لا تزال مجهولة من شعر البارودي في هذا الجانب. وهي الأبعاد التي لا تقتصر عليه وحده، بل تجاوزه إلى غيره من شعراء النهضة الذين كانوا يعرفون الآداب التركية بالدرجة الأولى بحكم أوضاعهم الشخصية ومستوياتهم التعليمية والتثقيفية.

وإذا اقتصرنا على التراث الشعري العربي الذي استغرق فيه البارودي، والذي كان - فيما أحسب - الأثر الحاسم في تكوينه الشعري - إلى أن يثبت العكس - سهل أن نلاحظ آليات التوليد التي تتبنى بها الصورة التراثية في شعره. وأول ذلك ما نلاحظه من أن البارودي كان يعتمد أحيانا في تكوين صورة بعينها على شاعر قديم بعينه، ولذلك أسباب كثيرة، منها شدة إعجابه بهذا الشاعر القديم، أو انفراده بمثل هذه الصورة، ولكن حتى في مثل هذه الحالة ما كان البارودي يعتمد على صورة واحدة دون غيرها، بل

كان يسترجع في ذهنه جميع الأوجه والهيئات التي تقلبت فيها هذه الصورة عند هذا الشاعر القديم، ويستفيد منها جميعا في تكوين صورته الجديدة، والأمثلة على ذلك كثيرة، ويمكن أن نتوقف منها عند مثليْن اثنين فحسب، يتأثر البارودي في أولهما بلأبي العلاء، وفي ثانيهما بصردر. يقول البارودي (١٤٥):

إني أرى أنجمه قد وُتتُ فما لها أيد على السبج
هنا نجد الصورة تعتمد على أبي العلاء بوجه خاص، فقد أغرم المعري غراما لافتا باستعارة الغرق للنجوم، على نحو يمكن أن يلاحظه القارئ لديوانه «سقط الزند». ورغم أنه قام بتوليد هذه الاستعارة من التشبيهات والاستعارات السابقة عليه، على نحو ما فعل غيره من الشعراء، فإنه يرسم صورة متعددة بهذه الاستعارة التي قامت بوظائف دالة فيها إسقاط لواقعه النفسي، فمرة يجعل الظلام بحرا والنجوم غرقى فيه (١٤٦):

به غرقى النجوم فيبين طاف ورأس يستسر ويستبان
وفي أخرى يصبح هو والنجوم سواء في الغرق (١٤٧):

نحن غرقى فكيف ينقذنا نجمان في حومة الدجى غرقان
ويكرر مثل هذه الصور إلى درجة أنه يجعل الكوكب في السماء مريضا قد يئس منه بعد أن غرق في بحر الظلام، وذلك في

قوله (١٤٨):

وكوكبه مريض ما يعاد

وقد وعى البارودي كل هذه الصور ثم استخلص أو استنتج منها صورته التي تجعل النجم ضعيفا متهاككا، لا يستطيع أن يسبح في بحر الظلام، بعد أن أشرف على الغرق الذي أكثر أبو العلاء الحديث عنه، فتابع أبا العلاء وحقق معنى الإضافة إليه. أما عندما يقول البارودي (١٤٩):

عاتبته لا لأمر فيه معتبة ولكن لأرعى وردة الخجل
فالبست ياسمين الخد خجلته وردا جنيًا جناه رائد المقل
فإنه يعتمد في تركيب صورته على الشاعر صرير بوجه خاص، ولكن الصورة التي يصوغها بيتا البارودي لا تعتمد على مصدر واحد أو أصل واحد في شعر صرير بل تجمع في خيوطها أكثر من مصدر وأكثر من أصل. وتقوم صورة البارودي على ما يسميه البلاغيون بحسن التعليل، فهو يعلل عتابه للحبيبة بطلبه رعى ورود الخجل التي تنفتح في صفحتي خدها لحظة العتاب، ثم يضيف إلى ذلك فكرة أخرى هي جنيه لهذا الورد بعينه. أما فكرة الرعى فأخذها من قول صرير (١٥٠):

إن روض الخدود ليس لرعى ونمير الثغور ليس لشرب

وقوله أيضا (١٥٠):

حَتَّام أرمى وردة لا تجتنى فى الخد أو تفاحة لا تلثم
أما فكرة الجنى بالعيون فقد أخذها البارودى من الشاعر
نفسه فى قوله (١٥١):

لواحظنا تجنى ولا علم عندها وأنفسنا مأخوذة بالجرائر
لكنه جمع هذه المصادر ثم استنتج منها، أو ولد منها، صورته التى
وضعها فى قالب التعليل طلباً للبراعة، وتأكيداً لمعنى التفوق على
القديما.

ولكن ما أساليب البارودى فى عمليات التوليد التى كان
يعتمد عليها فى تكوين صوره التراثية؟ لقد كان يلجأ - فى كثير من
الأحيان - إلى صورة جزئية كثرت عند الشعراء القدامى ثم
يوسمها مكوناً منها صورة مفصلة، مستعينا على ذلك بمحفوظه
الغزير، تماماً كما كان يحدث فى قصائد المعارضات. وهذه الوسيلة
هى دعامة البارودى الأساسية فى تكوين الصور التراثية، ويمكن أن
نتوقف عند مثال واحد فحسب يدل على غيره، وهو مثال صورة
الخال التى تتكرر كثيراً فى شعره، ومنها هذه الصورة (١٥٢):

ليس لى غير خالك الأسود فى كعبة المحاسن قبلة
فاتننى على الجمال زكاة فزكاة الجمال فى الخد قبلة

ويكشف تتبع مصادر هذه الصورة في التراث الشعري أن
البارودي أخذ تشبيهه الخال بالحجر الأسود عن أكثر من شاعر، لأنه
تشبيه يكثر بالفعل عند الشعراء منذ ابن المعتز الذي قال (١٥٣):

نؤم كعبة حسن خالها حجر في الخد أسوده في أبيض يقق
فاستهل سياقاً لهذا التشبيه عند الشعراء المتأخرين الذين
أخذوا عنه، وأضافوا إليه ما كرروه كثيراً في شعرهم، كعادة
اللاحق في علاقته بالسابق، وعلى نحو ما نجد في شعر شاعر
متأخر مثل ابن سناء الملك الذي قال (١٥٤):

يا كعبة ظل فيها خالها حجرا كم ذا أطوف وكم ألقاك مستلما
أو مثل ابن النبيه الذي يقول (١٥٥):

أيا كعبة من خالها حجر لها بعيد علينا حجّها واعتمارها
وأحسب أن ذاكرة البارودي، في أبعادها التراثية، استعادت
أمثال هذه التشبيهات، وانتهت إلى أن الشعراء القدماء ولّوها من
فكرة الحج إلى الحبيبة والطواف حولها، وبما أن الحج ركن من
أركان الإسلام فيمكن للبارودي، والأمر كذلك، أن يضيف ركناً آخر
إلى الصورة القيمة حتى يوسعها ويزيدها طرافة، وهنا يتذكر فكرة
الزكاة في قول أبي العلاء (١٥٦):

لغيري زكاة من جمال فإن تكن زكاة الجمال فاذكري ابن سبيل

فيتلقفها لكنه لا يجعل الزكاة هي الذكرى التي تحدث عنها
أبو العلاء بل يجعلها «القُبلة» كى يجانس فى بيته بين «القُبلة»
و«القِبلة»، ويتفوق على ابن المعتز وابن سناء الملك وابن النّبيه
وأضرابهم. ومن الطريف أن شوقي تأثر بصورة البارودى هذه، لكنه
توقف عند الأساس منها فقط فقال(١٥٧):

ويخال كعاد يحج له لو كان يقبل أسوده
وهناك وسيلة ثانية يلجأ إليها البارودى فى الاستفادة من
صور الموروث وتوليد صور جديدة منه، وهى وسيلة تكشف عن آلية
من آليات الاتباع الذى تتبنى على أساسه الصورة التراثية. وهذه
الوسيلة الثانية عكس الأولى تماما، فإذا كنا فى الأولى نرى الشاعر
يوسع الصورة الأصلية بالاستعانة بغيرها من الصور فإن الوسيلة
الثانية تقوم على اختزال مجموعة من الصور القديمة واستخراج
صورة موجزة منها، من هذه الصور بيت البارودى(١٥٨):

ناغيتها بلسان الشوق فازدهرت للحسن فى وجنتيها وردتا خفر
ولسان الشوق فى هذا البيت كناية عن الدموع، وهو أمر يوضحه
البارودى عندما يقول(١٥٩):

فتقى بما تمليه ألسنة الهوى وهى الدموع، فحقها لم يدفع
والكناية فى البيت مأخوذة من أكثر من مصدر، من

اليحترى، وابن الأحنف، والمتنبى، وأبى فراس، والأرجاني (١٦٠) ويمكن أن نشير إلى مصدر قريب لها عند اليحترى هو (١٦١):

فتلجلجت عبراتها ثم انبرت تصف الهوى بلسان دمع معرب
ولقد أفساد البارودى فى صورته التى نتحدث عنها من
سلاسل متعددة من عمليات التواليد التى دارت فيها صور الدموع
والوجنات فى الشعر العريى، فالدمع يقترب فى التشبيه عادة بالبحر
أو المطر، وهى تشبيهات تتكرر كثيرا فى شعرنا القديم منذ العصر
الجاهلى، وما أكثر تشبيهه وجنات الحبيبة بالروض الذى تفتح فيه
الأزهار، كما فى بيت ابن المعتز (١٦٢):

له مقلّة ترمى القلوب ووجنة تفتح فيها الروض من كل جانب
ولكن الشعراء المتأخرين قاموا بتوليد هذا التشبيه البسيط،
واستخرجوا منه عشرات الصور متعددة الأوصاف، فعّل بعضهم
تفتح الورد فى وجنات الحبيبة باحمرار خدها لحظة العتاب أو لحظة
الغضب، على نحو ما تخبرنا كتب المعانى والتشبيهات والنظائر.
والبارودى يعرف هذا النوع من التراث معرفة كاملة إتاحت له
التوقف عند أمثال هذه التشبيهات تحديدا، والإفادة منها فى
عمليات التوليد التى يقوم بها، وذلك على النحو الذى انتهى معه إلى
الربط بين غزارة الدموع وتفتح الورد فى الوجنات بواسطة الدموع

أو ألسنة الشوق التي تروى الخد على سبيل الاستعارة المكنية. ولم يتوقف البارودي عند هذا الحد بل قال في قصيدة أخرى (١٦٣):

ضمت جوانحك إليك رسالة عنوانها في الخد حمر الأدمع
فأقام البيت على حسن التعليل الذي استفاد في تكوينه من توليدات
الشعراء المتأخرين أمثال ابن قلاؤس الذي قال (١٦٤):

لهواك بين جوانحي كتب قد عنونت بالدمع والسمهر
ومن بساطة العباس بن الأحنف العباسي المتقدم في قوله (١٦٥):

لا جزى الله دمع عيني خيرا وجزى الله كل خير لسانى
نم دمعى فليس يكتم شـيئا ووجدت اللسان ذا كتمان
كنت مثل الكتاب أخفاه طوى فاستدلوا عليه بالعنوان

لكنه مزج هذه الصور بغيرها من التشبيهات التي تصل
الدموع بالدم، ووأد منها صورته التي أفادت من التوليدات المتعددة
واختزلتها في خطوطها المكتنزة.

وهناك وسيلة ثالثة يلجأ إليها البارودي لتوليد صورته
التراثية، وهي وسيلة الجمع بين فكرتين متعارضتين معا لإثارة
المفارقة وإدهاش القارئ، ولنضرب مثلا على ذلك بقول
البارودي (١٦٦):

عجبت لعيني كيف تظلم دونها وإنسانها في لجة الماء سابع

فالصورة تثير دهشة القارئ - فيما يفترض - لأنها تقوم على المفارقة بين ظمأ العين لوجه الحبيبة وغرق إنسانها في الدموع. والمفارقة - بدورها - مقصود بها إظهار براعة الصنعة بالدرجة الأولى، فهي نوع من الماران العقلي، أو المنافسة الحرفية. وهي في هذا المثال نتيجة محاولة حاذقة للجمع بين أكثر من مصدر لتكوين صورة طريفة. وعندما نفتش عن مصادر مثل هذه الصورة نجد البارودي يأخذ فكرة الظمأ إلى الحبيبة من البهاء زهير في قوله (١٦٧):

متى يراك ويرى منك غلته طرف إلى وجهك الميمون ظمأ
ويأخذ فكرة السبح في بحر الدموع من ابن المعتز (١٦٨):
لو لم يكن إنسان عينك سابحا في بحر دمعته لمات غريقا
ثم يجمع بين الفكرتين البعيدتين على نحو يحدث المفارقة التي قامت عليها الصورة.

أما الوسيلة الأخيرة التي يلجأ إليها البارودي لتوليد صوره فهي الانتقال بالصور القديمة من مجالاتها التي ذكرت فيها إلى مجالات أخرى جديدة. وإذا كان الشاعر القديم الذي يتوقف عنده البارودي يأتي في مديحه مثلاً ببعض الصور الطريفة، فإن البارودي يأخذ الصورة وينقلها من مجال المديح إلى مجال الغزل أو وصف الطبيعة، وقد يصنع العكس. ولا تظهر هذه الوسيلة إلا في

قصائد المعارضات، وهي مرتبطة بحرص التفوق على الشاعر المعارض. هكذا يتوقف البارودي عند إحدى مدائح ابن هاني في المعز لدين الله الفاطمي، ويلفت نظره قول ابن هاني^(١٦٩):

خابت أمية في الذي طلبت كما يخيب رأس الأقرع المشط
فأخذ الصورة ونقلها من مجال المديح إلى مجال آخر هو وصف الطبيعة فقال^(١٧٠):

والنسيم خلال النبت غلغلة كما تغلغل وسط اللمة المشط
ويفعل الشئ نفسه مع ابن النبيه في إحدى مدائحه لبني أيوب، فيتوقف عند قوله في وصف الخمر^(١٧١):

تشعشت في يد الساقى وقد مزجت كأنها بنصال الماء قد ذبحت
وينقله من الخمر إلى وصف الطبيعة قائلا^(١٧٢):

وليلة سال في أعقابها شفق كأنها بحسام الفجر قد ذبحت
هذه هي الوسائل الأساسية التي كان يلجأ إليها البارودي لتكوين صوره أو معانيه المبتكرة. وقد يكون التوفيق خائني في تتبع الأصل التراثي لهذه الصورة أو تلك، وقد أنسب صورة للبارودي إلى غير أصلها، فإنا لا أزعم المعرفة الكاملة بالتراث الشعري الذي عرفه البارودي، وقد يكون الكثير من مصادره ضاع فيما ضاع من تراثنا الشعري. ولكن الأمثلة التي قدمتها تكفي - في تقديري - لإثبات الأطروحة الأساسية لهذا القسم وهي أن المخيلة التقليدية

للبارودى كانت مخيلة توليدية، وأنها ما كانت تكفى بالأخذ السالب عن معطيات موروثها، وإنما كانت تجاوز ذلك إلى إعادة الإنشاء التى تعيد تركيب الصور القديمة فى هياكل تكشف عن براعة «الصنعة» بالمفهوم الذى أقره بلاغيون ونقاد قدماء من طراز ابن طباطبا العلوى صاحب «عيار الشعر» وأبى هلال العسكرى صاحب «الصناعتين» وعبد القاهر الجرجانى صاحب «أسرار البلاغة» وغيرهم.

وأنتصور أنه من المهم - فى هذا السياق - تأكيد أن البارودى فى تشكيله هذه الصور التراثية المؤلدة ما كان ينفرد بتقنياته، أو يتميز بها عن غيره، ذلك لأنه كان يعتمد التقنيات نفسها التى سبقه إليها أسلافه من الشعراء القدماء الذين استهلوا عملية التوليد وأشاعوها، فأرسو تقنيات الصنعة الاتباعية التى تعلمها منهم، ونقلها هو إلى الجيل الثانى من الإحيائيين، ومن ثم أصبحت هذه التقنيات بمثابة وسائل وآليات عامة فى التوليد، ثقفا الجميع وتوسلوا بها كى يحاكو القدماء ويتفوقوا عليهم، وينالوا ثناء أمثال حسين المرصفى ومن على شاكلته من نقاد عصر الإحياء وبلاغيه.

قد يرفض القارئ المعاصر بذوقه المغاير طرائق التوليد هذه، أو يرفض الصورة التراثية الاتباعية بوجه عام، ويرى فى الكثير منها تلاعباً ذهنياً بمواد الشعر القديم لا يمكن أن يصل إلى شاعر

إلا إلى العقم. وقد قام جيل طه حسين والعقاد بواجب هذا الرفض على نحو حاسم. لكن علينا أن نتذكر، قبل المضي في موجة الرفض، أن هذه التقنيات كانت النهج المثالي لعصر الإحياء في صناعة الشعر، خصوصا في أبعاده التراثية، وهو عصر كانت له معايير في فهم الشعر وتقويمه وتنوقه، تختلف اختلافا كبيرا عن معاييرنا المعاصرة. وقد كان البارودي ينطق عن نظرة عصره إلى الشعر والشاعر عندما قال^(١٧٣):

والشعر ديوان أخلاق يلوح به ما خطه الفكر من بحث وتنقير
وما كان يعنى بكلمتى «البحث» و«التنقير» شيئا بعيدا عن
معنى التوليد بوجه خاص، ومعنى الصنعة بوجه عام، وذلك في
الدائرة التى يكاد معها الشاعر ذهنه تقليدا وغوصا معارضة وتوليدا،
مراجعة وصقلا، كى يتفوق على أسلافه فى المضمار نفسه الذى
فرضوه، والذى كان عليه أن ينافسهم فيه، تجسيدا لعلاقة التنافس
التي وصلت هذا الشاعر بالقدماء الذين تشبّه بهم ليضيف إليهم فى
قوله^(١٧٤):

أسهرت جفنى لكم فى نظم قافية ما إن لها فى قديم الشعر من مثل

الهوامش:

- (١) حسين الرصفي: الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة ١٢٩٢هـ، ٤٦٨/٢.
- (٢) المرجع نفسه ٤٧٤/٢.
- (٣) ديوان البارودي، تحقيق على الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة ٧١-١٩٧٥، ٧١-٧٠/٣.
- (٤) حسين الرصفي: نفسه ٥٠٢/٢.
- (٥) اعتمدت دار الكتب في نشرها هذا الديوان على نسخة وحيدة كتبها البارودي نفسه. جاء في آخرها ما يلي: «كتبها بخطه لنفسه محمود سامي الشهير بالبارودي من دار الكتب الشهيرة بطوب قبو سراي بدار الخلافة العلية بقسطنطينية في شهر رمضان سنة ١٢٨٥هـ». راجع الديوان مخطوطا ومطبوعا، ص ٢٣٤.
- (٦) أحمد عبيد: نكرى الشاعرين، مطبعة الترقى، دمشق ١٣٥١هـ، ص: ١٠٢، ٣٩٣، ٤٢٢، ٤٧٧. وكان المرحبى في ذلك الوقت أستاذا في «دار العلوم». وكانت نروسه تنشر في مجلة «روضة المدارس» في الفترة ما بين سنة (١٢٩٢هـ = ١٨٧٥م) وسنة (١٩٢٤هـ = ١٨٧٧م). وقد تم طبع كتاب «الوسيلة» - وهو مجموع هذه النروس - في رجب ١٢٩٦هـ = ١٨٧٩م.
- (٧) محمد صبرى السريوني، الشوقيات المجهولة، مطبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٦١، ٢٢-٢٣.
- (٨) شكيب أرسلان: شوقي أو صداقة أربعين سنة، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٣٦، ص: ١٠١.

- (٩) راجع مقالات الشيخ الإسكندري، وأحمد جمعة، وعز الدين التتويحي في ذكرى الشعاعين، ص: ٣١٨، ٢٩٣-٢٩٤، ٤٧٩.
- (١٠) أحمد أمين: مقدمة ديوان حافظ، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٩، راجع مقالات البشرى وهيك وزكى مبارك في: ذكرى الشعاعين ص: ١٠-١١، ٢١، ٦٨.
- (١١) ديوان حافظ إبراهيم ٢٣٦/١.
- (١٢) ديوان محمد عبد المطلب، مطبعة الاعتماد، القاهرة دت، ص: ٢٢٠.
- (١٣) ديوان حافظ ١١٦/١.
- (١٤) المرجع نفسه ١٦/١.
- (١٥) أحمد الإسكندري: مقدمة ديوان محمد عبد المطلب.
- (١٦) شبيب أرسلان، المرجع السابق، ص ١١٠.
- (١٧) ديوان خليل (خليل مطران)، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٤٨، ١٣٣/٢، ١٣٤٠.
- (١٨) الشوقيات، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤، ١/٩٢.
- (١٩) المرجع نفسه ١٣٨/١.
- (٢٠) ديوان حافظ ٤٤/١.
- (٢١) شبيب أرسلان: حقيقة الشعر، ضمن مختارات المنطوطى، المطبعة التجارية القاهرة دت، ص ١١٥.
- (٢٢) ديوان البارودي ٣٧/٢.
- (٢٣) المرجع نفسه ٣٣/٢.
- (٢٤) الشوقيات، الطبعة الأولى، جزء واحد فقط، مطبعة الآداب والمؤيد، القاهرة ١٨٩٨، ص ٦١.
- (٢٥) الشوقيات ٢٢٢/٢.

- (٢٦) المرجع نفسه ٥٠/٢.
- (٢٧) ديوان البارودي ٢٧٨/٢.
- (٢٨، ٢٩) الشوقيات ١٠١/٢.
- (٣٠) ديوان البارودي ٣٥٠/٢.
- (٣١) ديوان حافظ ٨/١.
- (٣٢) المرجع نفسه ١٤٣/٢.
- (٣٣) ديوان الخليل ٢٨١/٢.
- (٣٤) المرجع نفسه ١٠٦/٢.
- (٣٥) ديوان إسماعيل صبرى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ص ٥٣١.
- (٣٦) ديوان حافظ ٢٠٩/٢.
- (٣٧) المرجع نفسه ١٣٩/١.
- (٣٨) نفسه ٦/١.
- (٣٩) نفسه ٢٤/١.
- (٤٠) راجع مقالات البشرى والرافعى والزيات عن حافظ فى كتاب أحمد عبيد: ذكرى الشاعرين ص: ١٢، ١٠٥-١٠٦، ٦٨٢، والمصدر نفسه عن شوقى ص: ٤٢٤، وشكيب أرسلان: شوقى ص: ٢١، ٢٣.
- (٤١) شوقى شفيق: الأدب العربى المعاصر فى مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦١، ص: ٤٢، ٤٤.
- (٤٢) عمر النسيوى: فى الأدب الحديث، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٦٤، ٣١٥/٢، ١٢٤/١.
- (٤٣) ديوان البارودي ٤٢٩/٢-٤٣١.

- (٤٤) ديوان الغزني، تحقيق كرم البستاني، دار صادر، بيروت د. ت، ١٥٩/٢-١٦٠.
- (٤٥) ديوان البارودي: ٣٢/٢.
- (٤٦) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص: ٦-٥.
- (٤٧) المصدر نفسه ص: ٢.
- (٤٨) ديوان حافظ: ١٣٩/٢.
- (٤٩) المصدر نفسه: ١٤١/٢.
- (٥٠) شرح التنوير على سقط الزند، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة ١٩٢٤، ٣٣٦/١، ٤٥٣/١.
- (٥١) ديوان حافظ: ١٤١/٢.
- (٥٢) شرح التنوير: ٥٨/٢.
- (٥٣) ديوان ابن النبي، مطبعة بولاق، القاهرة ١٣١٣هـ، ص: ٨، ٣٦.
- (٥٤) الشوقيات: ١٤٠/٢.
- (٥٥) ديوان ابن المعتز، مطبعة الإقبال، بيروت ١٣٣٢هـ، ص: ٨١.
- (٥٦) ديوان أبي الطيب المتنبي، تحقيق عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص: ١١٦.
- (٥٧) ديوان البارودي: ٣٢/٢.
- (٥٨) الشريف الرضي: ديوان السيد الرضي الموسوي الطوسي، مطبعة الأخبار، القاهرة ١٣٠٦، ص: ٥٠.
- (٥٩) ديوان البارودي: ٩٧/١.
- (٦٠) المصنف: الرسالة الأدبية ٤٨٩/٢.
- (٦١) شكيب أرسلان: شوقي، ص: ١٢٩.

- (٦٢) ديوان ابن النبيه، ص: ٢٣.
- (٦٣) ديوان البارودي ١/١٦٥.
- (٦٤) ديوان ابن النبيه، ص: ٢٣.
- (٦٥) ديوان البارودي ١/١٦٥.
- (٦٦) المصدر نفسه ١/١٦٦.
- (٦٧) ديوان البحترى، تحقيق حسن كامل الصيوفى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧، ١١٥٤/٢.
- (٦٨) الشوقيات ٢/٥٥.
- (٦٩) ديوان البحترى، ٢/١١٥٦.
- (٧٠) الشوقيات ٢/٨٥.
- (٧١) ديوان البحترى ٢/١١٥٦.
- (٧٢) الشوقيات ٢/٥٩.
- (٧٣) الشوقيات ١/١٠٦، ٣/١٠٧، ١١٦/١١٧.
- (٧٤) ديوان ابن هاني الأندلسى، دار صانر، بيروت د. ت، ١٨٤.
- (٧٥) ديوان البارودي ١/٢٧٦-٢٧٩.
- (٧٦) مختارات البارودى، مطبعة الجريدة، القاهرة دت، ١٤٣/٤.
- (٧٧) المصدر نفسه ٤/١٤٨.
- (٧٨) المصدر نفسه ٤/١٦٥.
- (٧٩) ديوان ابن خفاجة، تحقيق السيد غازى، مطبعة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٠، ص: ١٩٥.
- (٨٠) المصدر نفسه ص: ٢٤٣.

- (٨١) شرح التنوير ٢٤٨/١.
- (٨٢) الشوقيات ٥٥/٢.
- (٨٣) الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية، تحقيق لويس شيخو، بيروت ١٨٨٦، ص: ٢٦٧.
- (٨٤) ديوان ابن المعتز، مطبعة الإقبال، بيروت ١٣٢٢، ص: ٣٢٠.
- (٨٥) سهير الظماوي: متى ندرس فن شوقي؟ مجلة «المجلة» القاهرية، عدد ديسمبر ١٩٦٨، ص: ٢.
- (٨٦) ديوان عبدالرحمن شكرى، مراجعة فاروق شوشة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٠، ص: ٣٠٠.
- (٨٧) الشوقيات ٤٦/٢.
- (٨٨) الشوقيات ١١/١.
- (٨٩) أبو العلاء المعرى: الزعميات، مطبعة المحروسة، القاهرة ١٩٢٤، ٥٧/١.
- (٩٠) ديوان حافظ ٢٤/١.
- (٩١) شرح التنوير ٣٤٨/١.
- (٩٢) ديوان البارودي ١١٠/١.
- (٩٣) ديوان البهاء زهير، مطبعة الموسوعات، القاهرة ١٣٢٢هـ، ص: ٥٠.
- (٩٤) ديوان البارودي ٤١/٢.
- (٩٥) الشوقيات ٥٥/٢.
- (٩٦) المصدر نفسه ١٦٧/٢، ١٤٣/٢.
- (٩٧) ديوان حافظ ٢٥٨/١.
- (٩٨) راجع جابر عصفور، مفهوم الشعر، القاهرة ١٩٧٨، ٢٩٩ وما بعدها.

- (٩٩) ديوان أبي فراس، المطبعة الأدبية، بيروت ١٩٠٠، ص: ٩١.
- (١٠٠) ديوان البارودي ٤٠/٢-٤١.
- (١٠١) ديوان البارودي ٧٨/١.
- (١٠٢) على الجندي: فن التشبيه ٥٣/٣.
- (١٠٣) ديوان الأعشى الكبير، تحقيق محمد أحمد قاسم، المكتب الإسلامي، بيروت ١٩٩٤، ص: ٣٣٢.
- (١٠٤) أحمد محرم، حافظ إبراهيم في الميزان، مجلة أبولو، مجلد السنة الأولى ١٩٣٢، ص: ١٢٩٧.
- (١٠٥) ديوان البارودي ١٧٢/١.
- (١٠٦) المصدر نفسه ١٩٥/٢.
- (١٠٧) ديوان البارودي ٥٦/٢.
- (١٠٨) خطط المقرئ، طبعة يولاق ١٩١/١.
- (١٠٩) ديوان البارودي، ٥٥/٢.
- (١١٠) خطط المقرئ ١٩١١/١.
- (١١١) ديوان حافظ ٢٩/١.
- (١١٢) ديوان صرصر، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٣٤، ص: ١٦٤.
- (١١٣) ديوان حافظ ١١/٢.
- (١١٤) الشوقيات ١٨٧/١.
- (١١٥) ديوان عبد المطلب، ص: ١٥٠.
- (١١٦) شرح المعلقات السبع للزوزني، تحقيق يوسف علي بديوي، دار ابن كثير، دمشق ١٩٨٩، ص: ١٦٣ وشرح ديوان زهير لثعلب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص: ٩.

- (١١٧) الشوقيات ٢٠٨.
- (١١٨) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص: ٤٦٤.
- (١١٩) الشوقيات ٢٢/٣.
- (١٢٠) ديوان أبي الطيب، ص: ٧١.
- (١٢١) شكيب أرسلان: شوقي... ص: ١١.
- (١٢٢) الشوقيات ١٤٠/٢.
- (١٢٣) ديوان ابن المعتز، ص: ٨١.
- (١٢٤) ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢، ٤١/١.
- (١٢٥) طه حسين: حافظ وشوقي، مطبعة الخانجي، القاهرة ١٩٦٦، ص: ٣٦-٤٤.
- (١٢٦) ديوان ابن النبيه، ص: ٣٨.
- (١٢٧) الشوقيات ٥١/١.
- (١٢٨) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص: ١٧٢.
- (١٢٩) ديوان أبي تمام، ٤١/١.
- (١٣٠) ديوان البارودي ٢٦١/٢.
- (١٣١) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص: ٢٨، ٢٢٢.
- (١٣٢) ديوان الشريف الرضي، ص: ٤٦٦.
- (١٣٣) ديوان البوصيري، تحقيق محمد سيد كيلاي، مطبعة الطبلى، القاهرة ١٩٥٥، ص: ١٩١.
- (١٣٤) الشوقيات ٢٣٤٠/١.
- (١٣٥) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص: ٢٢٤.
- (١٣٦) ديوان الشريف الرضي، ص: ٤٦٦.

- (١٣٧) ديوان البوصيري، ص: ١٩١.
- (١٣٨) ديوان جميل، جمع وتحقيق حسين نصار، دار مصر للطباعة، القاهرة د.ت، ص: ٧٤.
- (١٣٩) الشوقيات ١/٢٤١.
- (١٤٠) ديوان أبي الطيب، ص: ٣٠.
- (١٤١) ديوان الشريف الرضي، ص: ٤٦٦.
- (١٤٢) الشوقيات ١/٢٤٠.
- (١٤٣) ديوان الشريف الرضي، ص: ٢٦٦.
- (١٤٤) الشوقيات ١/٢٤١.
- (١٤٥) ديوان البارودي: ١/٢٣٥.
- (١٤٦) شرح التنوير ١/١١٥.
- (١٤٧) المصدر نفسه ١/١٩٥.
- (١٤٨) المصدر نفسه ١/١٦٦.
- (١٤٩) ديوان البارودي ٣/٢٢٧.
- (١٥٠) ديوان صرصر، ص: ٣٥؛ ومختارات البارودي ٤/٣١٣، ٣١٩.
- (١٥١) المصدر السابق ص: ٨٤، ومختارات البارودي ٤/٣١٦.
- (١٥٢) ديوان البارودي ٣/٢٢٥-٢٢٦.
- (١٥٣) ديوان ابن المعتز، ص: ٢٢٣.
- (١٥٤) عبدالعزيز الأمواني، ابن سناء الملك، ص: ١٣٠.
- (١٥٥) ديوان ابن النبية، ص: ١١.
- (١٥٦) مختارات البارودي ٤/٣١٢.
- (١٥٧) الشوقيات ٢/١٥٣.

- (١٥٨) ديوان البارودي ١٠٥/٢.
- (١٥٩) ديوان البارودي ٢٢٨/٢.
- (١٦٠) راجع مختارات البارودي ٢٠٨/٤، ٢٣١، ٢٣٢، ٢٤٩، ٢٥٨، ٢٦٠، ٢٥٠.
- ٣٦٠.
- (١٦١) ديوان البحري، ٢٢٣/٢.
- (١٦٢) ديوان ابن المعتز، ص: ٨٢.
- (١٦٣) ديوان البارودي ٢٥٠/٢.
- (١٦٤) مختارات البارودي ٢٠٨/٢.
- (١٦٥) مختارات البارودي ٢٠٨/٢، راجع شرح ديوان صريع الفوائى مسلم بن الوليد، تحقيق سامي الدمان، دار المعارف، القاهرة دت.
- (١٦٦) ديوان البارودي ١٥٧/١.
- (١٦٧) ديوان البهاء زهير، ص: ١٤٨.
- (١٦٨) ديوان ابن المعتز، ص: ١١٠.
- (١٦٩) ديوان ابن هانئ، ص: ١٨٦.
- (١٧٠) ديوان البارودي ٢٠٢/٢.
- (١٧١) ديوان ابن النبيه، ص: ٢٣.
- (١٧٢) المصدر نفسه ١٦٨/١.
- (١٧٣) ديوان البارودي ٥٢/٢.
- (١٧٤) المصدر نفسه ٣٢/٢.

الشعر والإقناع

١ - وظيفة الشاعر الإحيائي

كانت الوظيفة الاجتماعية العامة التي لا تخلو من خاصيتي الدعاية والإقناع هي الوظيفة الغالبة على شعراء الإحياء، من أمثال محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومعروف الرصافي، وجميل صدقي الزهاوي، وغيرهم. وكانت هذه الوظيفة تطغى على شعرهم إلى الدرجة التي تقلصت معها الوظائف الخاصة أو الذاتية، خصوصا بعد أن وضع شعراء الإحياء في موضع الصدارة من اهتماماتهم المهام الاجتماعية والسياسية والأخلاقية. أقصد إلى المهام التي تصوّر معها الشاعر الإحيائي نفسه زعيما للأمة، ومصلحا لأخلاق الجماعة، ومعلّما يشبع فيما حوله القيم التي يريد تكسيدها بينهم. ولذلك كانت صور الشاعر الإحيائي تتعدد بتعدد مهامه، فمرة نراه أشبه بالخطيب السياسي، وثانية أشبه بالمعلم الذي يعلم تلاميذه ويشرح لهم، وثالثة أقرب إلى الواعظ الأخلاقي، وأخيرا أقرب إلى المصلح الاجتماعي.

وأتصور أن هذه الوظيفة العامة كانت تقود الشاعر الإحيائي إلى تراثه، وذلك بالقدر الذي كان تراثه الشعري يسهم في تشكيل هذه الوظيفة وتوجيهها، خصوصا من الزاوية التي استعاد بها

الشاعر الإحيائي نموذج «الشاعر الحكيم» ويعتد من أعماق الذاكرة الجمعية للشعر. ويقدر ما كان الشاعر الإحيائي يبعث هذا النموذج، ويتصور نفسه امتداداً له في وظائفه الاجتماعية التي لا تخلو من معانى التعليم والتهذيب، كان الشاعر الإحيائي يمتد بهذه الوظائف، ويضيف إليها مجالاً جديدة ترتبط بعالمه المتغير الذي شهد من محدثات الأمور ما لم يشهده العالم الذي عاشه أبو نواس أو أبو تمام أو المتنبى أو أبو العلاء، أو حتى العوالم التي عاشها الشعراء المتأخرون من أمثال ابن النبية أو البهاء زهير أو غيرهم.

وما أعنيه بمحدثات الأمور لا يبعد كثيراً عن مؤسسات الدولة المدنية الحديثة وعلاقاتها التي وصلت - وصل المجاورة أو التضاد أو التوازي - بين قوى القصر الحاكم للخيوى أو السلطان أو الملك من ناحية، وقوى الاستعمار الأجنبي التي تآكدت في مصر منذ سنة ١٨٨٢ من ناحية ثانية، وقوى الأحزاب السياسية والتجمعات الوطنية من ناحية أخيرة. وأضاف إلى ذلك مظاهر التحديث الملبني، وازدهار التعليم المدني، وانتشار الصحافة التي أصبحت مراً للقوى المتصارعة، الأمر الذي فرض واقعاً سياسياً واجتماعياً جديداً، وأضاف إلى الملامح القديمة لنموذج «الشاعر الحكيم» ملامح أكثر عصرية، وفتح أمام تجلياته المحدثه من دوافع النظم وأفاقه ما لم يكن موجوداً من قبل.

ولكن كان ذلك كله بما لم يخرج على العناصر التكوينية للنموذج القديم، ولا يتناقض مع تجلياته التراثية الأساسية التي أرساها الشعراء الذين كتبوا أغلب شعرهم فى المديح، وظلوا مرتبطين بالمدحيين من الحكام والولاة، وظلّت علاقاتهم بجماهير المتلقين غير بعيدة عن علاقاتهم بالمدحيين، حتى حين كانوا يستفرون فى التأملات الأخلاقية أو الرؤى الفكرية التى تميز بها شعراء من صنف أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء المعرى.

ولذلك تجاوزت الوظائف العامة للشاعر الإحيائى مع الوظائف العامة لنظيره القديم، فكانت الوظائف اللاحقة غير بعيدة عن الوظائف السابقة، سواء من منظور الدوافع، أو منظور العلاقات الاجتماعية السياسية التراتبية (البطيركية) التى أنتجت هذه الدوافع كما أنتجت الشروط التى عطفت القصيدة الإحيائية على تراثها، وعطفت تراثها عليها. ولا أستثنى من ذلك المجالات التى لم يعرفها التراث، وذلك لسبب مؤداه أن ذلك التراث هو الذى أرسى قواعد النظم الفاعلة، حتى فى هذه المجالات.

وان يبعدنا ذلك عن الملاحظة الأساسية التى تقول إن الوظيفة الاجتماعية والسياسية العامة للشاعر الإحيائى جعلت هذا الشاعر منشغلا بغيره أكثر مما كان منشغلا بنفسه، فلم يكن الشعر تعبيرا عن خليجات النفس فى الأغلب الأعم، أو إعادة لتشكيل

العالم بالمعنى الحديث، أو تجسيدا لرؤية جنزية تسعى إلى الإسهام في تغيير العالم، وتشوير علاقاته، وإنما كان هذا الشعر صياغة للأفكار والمشاعر التي تهتم الجماهير بالدرجة الأولى، والتي تحقق وظيفة التعليم بأوسع معانيها بالدرجة الثانية. ولذلك وصف بعض الدارسين المحدثين الشعر الإحيائي بأنه شعر «غيري». يقصد إلى أنه شعر يتحدث فيه الشاعر عن الغير أكثر مما يتحدث عن نفسه، فهو ليس شاعرا ذاتيا بالمعنى الذي عرفناه في المرحلة اللاحقة، وإنما شاعر جمعي، يتحدث عن الجماعة أو يخاطب الجماعة بشئ من مثل ما قاله شوقي^(١):

إلام الخلف بينكم إلاما؟ وهذي الضجة الكبرى علاما؟

ولا ينفي ذلك وجود لحظات خاصة انتزعت الشاعر الإحيائي من وظيفته العامة، وفرضت عليه العودة إلى ذاته التي هجرها طويلا. ومثال ذلك تجربة المنفى التي عاناها البارودي وشوقي، أو لحظات الألم التي أنتجها فقد الأحبة كما حدث عندما فقد البارودي ابنته، أو مشاعر الأبوة التي دفعت شوقي إلى الكتابة عن ابنته، ومن ثم كتابة شعر للأطفال، فضلا عن لحظات التذكر الذاتي، أو الاستسلام لوطأة الشعور الذاتي لموقف أو ذكرى أو مشهد، أو لحظات الأسى الذاتي التي كان يعانيتها حافظ إبراهيم الذي عرف الفقر أكثر من غيره. ولكن هذه اللحظات الخاصة أو التجارب

الذاتية لم تستطع أن تحفر لنفسها مجرى واسعاً عريضاً في الشعر الإحيائي، وظلت بمثابة مجرى فرعى تائه إلى جانب النزعات الغالبة على هذا الشعر. وهي النزعات المقترنة بالوظائف الاجتماعية العامة والتوجه الجماهيري أو التعليمي الغالب.

وقد ترتب على ذلك أن غلب ضمير المتكلم وضمير المخاطب على لغة الشاعر الإحيائي، فنراه يستخدم أفعال الأمر والنهي، كما يستخدم من أساليب الإنشاء ما يتوجه بها إلى جموع القراء الذين كان يقرأ عليهم قصيدته في محفل يضم المثات أو العشرات، فالمؤكد أن الشاعر الإحيائي لم يكن يكتب لنفسه، أو يكتب لقارئ مفرد يخاطبه في توحده، في الأغلب الأعم، وإنما كان ينظم للجماعة التي يشعر بمسئوليته عنها، ويؤمن بأدواره التي تؤثر في حياتها، وتنظمه موجه إلى الجموع التي تعود أن يلقاها في المحافل العامة. وطبيعي أن يؤثر ذلك على لغة هذا الشعر وينتج، ابتداءً من استخدام الضمائر التي تحفز القارئ والمستمع إلى فعل شيء أو الانفعال به، وانتهاءً بالتداخل بين صوت الشاعر وصوت الخطيب، ومن ثم التداخل بين أساليب الخطابة وأساليب الشعر. وفعل الأمر الذي ينطوي على ضمير المخاطب له دلالة المهمة في هذا الجانب، خصوصاً من حيث توجهه إلى المستمع بما يدفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية بعينها، وذلك على نحو ما نرى في أبيات تبدأ بهذا الفعل،

من قبيل هذه المطالع التي اختارها من الجزء الأول من
الشوقيات (٢):

- قُمْ حى هذى النـيـرات حى الحسان الخيرات
- قف ناج أهرام الجلال، وناد: هل من بناتك مجلس أو ناد؟
- سل «يلدز» ذات القصور هل جاعها نبأ البـدور
- قُمْ فى فم الدنيا، وحى الأزهر ا وانتـر على سمع الزمان الجوهـرا
- وأقـدِّمْ، فليس على الأقدام ممتنع واصنع به المجد، فهو البارع الصنع
- وقُمْ ناد أنقرة وقل يهـنـيك ملك بنيـت على سيوف بنيـك
- قُمْ للمعلم وفه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا
- قف بالمالك، وانظر دولة المال وانظر رجالا لا أدالوها بإجمال
- قف بروما، وشاهد الأمر، واشهد أن للملك مالكا سبحانه
- قف على كنز بياريس دفين من فريد فى المعالى وثمين
- قفى يا أخت يوشع خـبرينا أحاديث القرون الغابرينا
- قف بتلك القصور فى اليم فرقى ممسكا بعضها من الذعر بعضا
ولا أريد أن أستفيض فى وصف الخصائص اللغوية التى
انبنت عليها قصيدة الشاعر الإحيائى نتيجة الوظيفة العامة التى

صيغت القصيدة الإحيائية على مثالها، وإنما أريد تأكيد هذه الوظيفة بالدرجة الأولى، وتأكيد إيمان الشاعر الإحيائي بها إلى الدرجة التي جعلت منها إطاراً مرجعياً يحدد به هذا الشاعر مثله الأعلى في الشعر، كما يجعل منها أساس الحكم بالقيمة على القصيدة التي كان ينبغي أن تهتم بالغير أكثر من اهتمامها بالأنثى، الأمر الذي جعل قارئ الشعر الإحيائي لا يلمح التعبير الوجداني الخالص لهذا الشاعر إلا فيما ندر.

ولم يكن من قبيل المصادفة - والأمر كذلك - أن يتحدث الشاعر الإحيائي شعراً عن فهمه لوظيفة الشعر، فيقول شيئاً من مثل ما قاله البارودي الذي تحدث عن نفسه قائلاً^(٣):

وما كُفِّي بالشعر إلا لأنه منارٌ لمسارٍ أو نكالٌ لأحمق
وعندما نضع إلى جانب هذا البيت ما سبق أن قاله البارودي، من أن الشعر «ديوان أخلاق»، فإننا نستطيع أن نكون فكرة واضحة عن الوظيفة الاجتماعية للشعر عند ذلك الشاعر؛ فنقول إن البارودي كان يؤمن أن الوظيفة الاجتماعية للشعر تتحدد في ضوء اعتبارين: أولهما أن الشعر وعاء يحفظ مفاخر العرب وفضائلهم الأخلاقية. وثانيهما أن للشعر قدرة خاصة على تعليم القراء القيم الخلقية الموروثة التي تدفعهم إلى العمل الصالح وتجنبهم العمل الطالح، فالشعر - فيما يقول في مقدمة ديوانه -

«ينفث يألوان من الحكمة ينبجج بها الحالك ويهتدى بدليلها السالك». وهو «معرض الصفات ومتجر الكمالات»، فمن آتاه الله منه حظا وكان كريم الشمائل طاهر النفس «فقد ملك أعنة القلوب ونال مودة النفوس، وصار بين قومه كالغرة فى الجواد الأدهم والبدر فى الظلام الأبهم».

ويعنى ذلك أن الوظيفة الاجتماعية للشعر عند البارودى تتحدد فى ضوء نظرة أخلاقية عملية غالبة، لم تمنع بالطبع من وجود نظرات سياسية واجتماعية أقل هيمنة على الشعر الذى ارتضاه البارودى لنفسه، وراجع مراجعة نهائية فى أعوامه الأخيرة. ولم يكن الأمر على هذا النحو عند حافظ أو شوقي اللذين لم يصدرا نسخة نهائية من شعرهما كما فعل أستاذهما، وإنما جمعا ما تيسر لهما من هذا الشعر، وتركاه على حاله (فيما عدا بعض عمليات الحذف التى قام بها شوقي عندما أصدر شوقياته الجديدة) كما تركا للآخرين عبء تقديمه، وإكمال جمعه بعد وفاة كليهما سنة ١٩٣٢. وأهم من ذلك أنهما كانا أكثر انغماسا بشعرهما فى الحياة السياسية الاجتماعية بتشابكاتها وعلاقات قواها المتصارعة، على نحو لم يحدث مثله فى حالة البارودى الذى توفى سنة ١٩٠٤. ولذلك نجد أن الأساس الوظيفى يتسع فى شعرهما ليشمل إلى جانب الأخلاق القيم السياسية والقومية.

وقد كان هذا الاتساع نتيجة لتزايد التناقض والصراع بين القوى الاجتماعية المختلفة فى مصر، خصوصاً بعد مجيء الحملة البريطانية، إذ لم يعد الخديوى كما كان عليه قبل سنة ١٨٨٢. أعنى لم يعد القوة الوحيدة المسيطرة التى تتجمع فى يدها كل مظاهر السلطة والنفوذ، وإنما ظهرت إلى جانبه قوى أخرى عملت على منافسته أو على الاستئثار بالسلطة دونه. وكان من أظهر هذه القوى سلطة الاحتلال، إلى جانب نفوذ الطبقات المصرية الوليدة التى أخذت تحالف للدفاع عن حقوقها، مثل طبقة كبار الملاك والطبقة المثقفة بجناحيها من مصلحين اجتماعيين وسياسيين، فضلاً عن النفوذ الدينى للسلطان العثمانى خليفة المسلمين. وكان طبيعياً أن تكون هذه القوى المتنافسة فى حاجة لمن يقوم بالدفاع عنها والدعاية لمصالحها، فاستغلت لذلك كل الوسائل الممكنة، ومنها الصحافة. ونظرت إلى الشعر بوصفه وسيلة من الوسائل الصالحة للتبشير بالأفكار والمصالح. وتنافست هذه القوى فيما بينها على التقرب إلى الشعراء ومحاولة كسبهم إلى صفوفها.

وقد توقف أستاذى الدكتور عبد المحسن بدر على الآثار المترتبة على الوظيفة الاجتماعية للشعر على نحو ما فهمها شعراء الإحياء فى هذا الإطار. وكان ذلك فى أطروحته عن «التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث». وانتهى إلى أن شعراء

الإحياء لم ينظروا إلى الأحداث السياسية أو الاجتماعية التي كتبوا عنها من خلال ذواتهم ويوحى من شعورهم، وإنما نظروا إليها من خلال القوى التي يمثلونها. ويضرب عبد المحسن بدر على ذلك مثلا بحافظ إبراهيم الذي لم يكن يتحمس في المطالبة بالاستقلال والجلاء عندما كان مرتبطا بالإمام محمد عبده الذي آمن بالإصلاح التدريجي، أما عندما ارتبط بالحزب الوطني فإن الحماسة السياسية انتابته على نحو متصاعد، فنظر إلى القضايا السياسية والاجتماعية النظرة الحماسية نفسها للحزب الذي اتصل به. ويرجع عبد المحسن بدر المواقف السياسية المتناقضة لشعراء الإحياء إلى مثل هذا الموقف، مؤكدا دور القوة الاجتماعية السياسية التي كان يتقدم إليها الشاعر بقصيدته من ناحية، وظروف الشاعر من ناحية موازية^(٤).

ويتصل بذلك ما نعرفه عن شعراء الإحياء الذين كانوا ينظمون قصائدهم بدوافع خارجية في الأغلب، أعنى الذين كانوا ينظمون بناء على طلب يقدم إليهم، وفي مناسبات يشعرون أنه من الضروري الإسهام فيها بنظم القصائد، ولذلك أصبح الكثير من شعرهم داخلا في ما نسميه «أدب المناسبات». وكانت مهارة الشاعر تتجلى، في هذه الحالة، من منظور قدرته على التوفيق بين المناسبة ومصالح الحزب أو مصالح القوى التي يعتمد عليها كما

لاحظ عبد المحسن بدر. وكانت النتيجة أن أصبح عمل الشاعر، أحيانا، أشبه بعمل الحواة، خصوصا حين كان الشاعر يحاول التخلص من المآزق التي قد تدفعه مناسبة القصيدة إليها، ومثال ذلك رثاء شوقي للزعيم مصطفى كامل، حيث اعتمد الرثاء على فضائل مصطفى كامل الشخصية، ولم يتحدث عن مواقفه السياسية كي لا يتعارض الشاعر مع ولائه للقصر.

وكانت هذه البراعة معترفا بها في أعراف العصر الأدبية، بل كان الشاعر يُمتدح على هذه البراعة، وذلك على نحو ما جاء في المقدمة النثرية التي كتبها الناشر لإحدى قصائد الشاعر أحمد نسيم في ديوانه «وطنيات»، حيث تقول المقدمة^(٥):

«دفعت الأريحية والنخوة العربية حضرة الشاعر
المجيد والأديب البارع أحمد أفندي نسيم إلى أن
ينظم قصيدة من أبلغ الشعر وأجوده وأرقه طبعاً
وأمتنه جزالة في رثاء المرحوم الفقيد عطوفة بطرس
غالى باشا، وتهنئة صاحب السعادة محمد باشا
سعيد وزيرنا الأكبر، وهو موقف من أشد المواقف
حرجاً على أرباب الأقلام، ولكن صاحبنا مرق منه
مروق السهم، فإيا له من سحر البيان».

ويضيف عبد المحسن بدر فى كتابه أن هذا الموقف الذى انتهى إليه شعراء الإحياء فى علاقتهم بالقوى السياسية والاجتماعية التى أخذوا يستمدون منها الحماية قد أفضى إلى نتيجتين: تتعلق الأولى بالاجتماعات السياسية التى كانت تعقدتها الأحزاب المختلفة فى المناسبات السياسية. وكانت أبرز هذه الاجتماعات اجتماعات الحزب الوطنى التى كان لها تأثير كبير على الشعراء فى هذه الفترة. ولا نعجب - والأمر كذلك - إذا وجدنا للكثير من الشعراء قصائد فى الاحتفال بعيد رأس السنة الهجرية، فقد كان الحزب الوطنى يحتفل احتفالاً سنوياً دورياً بهذه المناسبة، وكانت هذه القصائد تلقى فى هذا الاحتفال. وقد يعجب مؤرخ الأدب الحديث من شدة اهتمام حافظ إبراهيم باليابان، وحديثه عن نهضتها فى الكثير من قصائده، ولكن هذا العجب يزول إذا عرفنا أن الحزب الوطنى كان يعتمد فى إثارة حماسة المصريين على ضرب الأمثلة لهم بهذه الدولة الشرقية الناهضة، وذلك إلى درجة أن مصطفى كامل نفسه ألّف عن نهضة اليابان كتاباً أسماه «الشمس المشرقة».

ويقدر ما كانت اجتماعات الأحزاب تفرض على الشاعر موضوع قصيدته، كانت تفرض عليه أيضاً طريقة تناول موضوعها.

ولكى تظهر هذه الحقيقة بوضوح يعقد عبد المحسن بدر مقارنة بين ما قاله الزعيم الوطنى محمد فريد فى إحدى خطبه فى رثاء مصطفى كامل وما قاله حافظ إبراهيم فى المناسبة نفسها، منتهايا - أى عبد المحسن طه بدر - إلى أن المعانى توشك أن تكون مكررة فيما قاله الخطيب والشاعر، بل إن الصور نفسها تتكرر، فمصر تبكى دما فى خطبة محمد فريد، والنيل هو الذى يبكى دما عند حافظ. إلخ. وقد يقال إن المناسبة أو طبيعة الأدب العربى القديم فى الرثاء هى التى فرضت هذا التشابه، وهذا صحيح، ولكن التشابه هنا من القوة والوضوح بحيث لا يمكن أن يكون مصدره الشعر العربى القديم أو طبيعة الموضوع وحدهما، حتى على المستوى الذى تستدعى الذاكرة التراثية أمثال هذه الصور فى مواقف الرثاء فى خطبة محمد فريد وقصيدة حافظ إبراهيم التى تأثرت بالخطبة.

أما النتيجة الثانية التى يوضحها عبد المحسن بدر فتتمثل فى المناسبات الصحفية، وذلك من منظور أن الصحافة كانت تمثل وسائل الدعاية للأحزاب والقوى المختلفة من ناحية، كما أنها - من ناحية أخرى - أصبحت أداة للنشر قوية النفوذ، يخطب ودها الشعراء، ويحاول كل منهم بقدر إمكانه أن يتفوق على الآخرين فى التجاوب معها. وكانت المناسبات الصحفية ذات مظهرين: يتصل

أحدهما بالسياسة الداخلية للبلاد، مثل المناسبات السياسية المختلفة والصراع الحزبي بين الأحزاب، والمشاكل السياسية التي تتعرض لها البلاد بوجه عام. وكان من السهل على الشعراء أن يسهموا إسهاما فعالا في هذه الناحية، في حدود ما سبق أن قدمناه من المحافظة على مصالح القوى التي ينتمون إليها، وحسب ظروفهم الخاصة. أما المظهر الثاني فكان قرين المناسبات التي تتصل بحالة البلاد الداخلية، ومنها المشاكل الاجتماعية وعلاجها، مثل مشكلة اللغة أو المرأة أو التعليم وغيرها من المشاكل التي أثارت الكثير من المناقشات والمجادلات. ولم يقتصر ميدان الصحافة على هذين الجانبين فحسب، بل تعلّت جهودها الميدان الداخلي إلى الميدان الخارجي، فتأخذ بعض الشعراء ينظم في مشاكل السياسة العالمية، خاصة ما اتصل منها بمصر أو الشرق بصلات قريبة أو بعيدة، مثل الحرب الروسية اليابانية أو حرب البوير، أو محاولات الغربيين استعمار الشرق في طرابلس وغيرها، أو حروبهم مع الدولة العثمانية. كذلك شملت جهود الصحافة في الميدان الخارجى الحديث عن بعض الأدباء الأجانب مثل شكسبير أو تولستوى والاحتفال بذكراهم، ذلك على الرغم من الأخطاء التي وقع فيها هؤلاء الشعراء حين حاولوا الإسهام في الميدان الأخير، وذلك جهلهم ببعض الأمور التي فرضوا على أنفسهم الحديث عنها.

ويظهر ذلك إذا تأملنا حديث حافظ عن الشعراء أو الكتاب الأجانب أمثال شيكسبير هيجو وتولوستوى، حيث نجده يُشَبِّه كليهما بشعراء العرب، فقصارى ما يقوله حافظ عن هيجو أو تولستوى أنه أصبح قريباً من مستوى أبى العلاء أو المتنبى فى الشعر. ولم تفت هذه الملاحظة على طه حسين، حين تحدث عن قصيدتى شوقى وحافظ اللتين نظمتا بمناسبة ترجمة لطفى السيد كتاب «الأخلاق» لأرسطو، فيُنَّ - فى كتابه «حافظ وشوقى» - أن الشاعرين خلطا بين أفكار أرسطو وأفكار أفلاطون، وذلك على نحو يكشف عن ضعف ثقافتهما من ناحية، وعن أن المناسبات الصحفية فرضت عليهما موضوعات لم يكن التعبير عنها فى حدود طاقتهما من ناحية أخرى^(٦).

وقد اشتد تأثير الشعراء بالمناسبات الصحفية إلى الدرجة التى دفعت عبد المحسن بدر إلى ملاحظة أن عناوين قصائد الجزء الثانى من ديوان «الكاشف» - على سبيل المثال - أشبه بالعناوين الرئيسية لصحيفة سياسية، فهناك قصيدة عن الحرب الروسية اليابانية، وقصيدة عن مصر فى مجلس النواب الإنجليزى، وقصيدة عن المسألة الشرقية، وقصيدة عن مقدونيا، وقصيدة عن فرنسا فى مراكش، وقصيدة عن الحرب التركية الإيطالية، وقصيدة عن حرب البلقان... إلخ.

ولكن علينا أن لا نسرف فى تأثير الصحافة على الشعر الإحيائى، ونضع هذا التأثير فى سياقه التاريخى، وذلك لأن ظاهرة

تأثر الشعراء بالصحافة تأخرت نسبيا نتيجة التأخر الزمني لنشاط الصحافة نفسه، وبعد ظهور النزعات السياسية المتصارعة، وتمثيل الصحافة لهذه الاتجاهات السياسية وما يتصل بها من اتجاهات فكرية.

وقد ترتب على ظهور النزعات السياسية المتصارعة اتساع الأساس الأخلاقي العملى المحدود للوظيفة التى خص بها محمود سامى البارودى الشعر، فأصبح هذا الأساس مندرجا فى تصور اجتماعى سياسى ازداد اتساعا، خصوصا بعد أن أصبح الشعر مرتبطا أوثق الارتباط بالدفاع عن مصالح القوة التى انضم إليها الشاعر، وأخذ على عاتقه عبء الدعوة إلى مبادئها والدفاع عن مصالحها. ولذلك لم يعد الشعر كما كان عند البارودى «ديوان أخلاق» فحسب، بل أصبح فى جانب كبير منه تعبيراً دعائياً فى المجالات السياسية الاجتماعية. ولم يعد الشاعر معلما للفضيلة فحسب، بل أصبح خطيبا وطنيا وداعية سياسيا. ودليل ذلك شعر أحمد شوقي على سبيل المثال، حيث لا نقرأ فحسب^(٧):

والشعر إنجيل إذا استعملته فى نشر مكرمة وستر عوار

وإنما نقرأ إلى جانب ذلك أقوالا أخرى من مثل^(٨):

لم تثر أمه إلى الحق إلا بهدى الشعر أو خطا شيطانه

أو قوله لمصطفى كامل^(٩):

أتذكر قبل هذا الجيل جيلا سهرنا عن معلّمهم ونامنا؟
مهار الحق بغضنا إليهم شكيم القيصرية والجاما
لواؤك كان يسقيهم بجام وكان الشعر بين يدي جاما
من الوطنية استبقوا رحيبا فضضنا عن معتقها الختام

ولكن رغم الفارق في هذا الجانب بين البارودي وشوقي، فإن خيطا قويا يظل بين الاثنين خصوصا من منظور وظيفة الشعر وتأثيرها على بنيته. قد يقتصر البارودي على الأخلاق، ويتعدى شوقي ذلك إلى السياسة والتربية القومية، لكن كليهما يظل يمارس دور المعلم والخطيب.

والسؤال المطروح: ما تأثير ذلك في شعر الشاعرين معا؟ إن المعلم والخطيب بحكم وظيفة كل منهما لا يهتمان عادة بذاتهما أو مشاعرهما الخاصة، إزاء الأفكار والقيم التي ينقلانها أو يريدان أن يقنعا بها، بقدر ما يهتمان بتوصيل هذه الأفكار بأكبر قدر من الوضوح، وبطريقة حجاجية خاصة تدفع المستمع أو المتلقي إلى الاقتناع بصوابها أو عدم صوابها، حسب ما هو مطلوب منهما. وهذا ما حدث لكل من شوقي وحافظ، أو ما حدث للشاعر الإحيائي بشكل عام. لقد دفع به فهمه لوظيفته الاجتماعية إلى تقمص

شخصية المعلم والخطيب والواعظ، فكانت النتيجة تقلص حديثه عن ذاته إلى حد كبير، ولم يعد ضمير المتكلم عنده هو الأساس بقدر ما أصبح هو ضمير الخطاب المقرون بأفعال الأمر والنهي.

ولعله من المفيد أن نقول في هذا المقام إن إحدى عشرة قصيدة لشوقي مثلاً في الشوقيات تبدأ بفعل الأمر «قم» أو «قف»، وهذا أمر طبيعى، فالشاعر مطالب - فى ظل ارتباطاته الاجتماعية - بالحديث إلى الناس من حيث هو معلم يضرب المثل، أو خطيب يأمر وينهى، وواعظ يقرن الموعظة بما هو دليل عليها. وإذا أضفنا إلى ذلك التأثير المتأخر نسبياً لحركة مدرسة «الديوان»، وهى تلك المدرسة التى هاجم ممثلوها (عباس العقاد، وإبراهيم المازنى، وعبدالرحمن شكرى) عدم صدق الشعر عند علمى الإحياء، حافظ وشوقى، فإننا نفهم لماذا ربط الشاعران شعرهما بالمناسبة الاجتماعية، كأنهما أرادا بذلك أن يخلصا من نقد عدم الصدق إلى مهرب أيسر من الرجوع إلى النفس، وهو الالتصاق بقضايا تهم الجماهير التى يوجهان إليها شعرهما، ليحققا بذلك التعاطف الذى زعم نقاد «الديوان» أنه لا يوجد بينهما وبين كل من يستمع إلى شعرهما.

وأخلص من ذلك إلى أن وظيفة الشاعر الاجتماعية - على النحو الذى فهمت به فى عصر الإحياء - كان لابد أن تترك تأثيرها

فى طبيعة الصور الشعرية وكيفية معالجتها. ولذلك لم تكن الصور وسيلة يستكشف بها الشاعر تجربته الخاصة فى الشعر، فضلا عن أنها لم تنبع - فى الكثير من النماذج، أو فى أغلب النماذج - من حاجة الشاعر الداخلية للتعبير الملائم عن مشاعره وانفعالاته الخاصة، بل أصبحت من الوسائل التى يقنع بها الشاعر جماهيره التى تستمع إليه، ويدفعها نحو الفعل أو الانفعال الذى يتناسب والغاية الاجتماعية أو السياسية أو حتى الأخلاقية لقصيدته. ولما كان شاعر الإحياء يخاطب عادة جماهير غفيرة، خصوصا من حيث هو شاعر ألقى أكثر من نصف شعره فى محافل جماهيرية، فإن هذا الشاعر لم يكن فى حاجة إلى التعمق فى التفاصيل العلائقية لصوره، أو يسعى إلى تقديم صور تحتاج إلى تأمل ذاتى طويل، وإنما كان همه الأول تقديم الصور التى تستثير الوعى الجمعى بالدرجة الأولى، ويفهمها العقل المتلقى فور أن تستمع إليها الأذن. وذلك أمر طبيعى لأن المقام الجماهيرى يستلزم، عادة، أن تكون الصور ذات طبيعة توضيحية تناسب ضجة المحفل وشعوره الجمعى.

٢- الصور الحجاجية في الشعر

ماذا يحدث عندما يتقمص الشاعر التقليدي دور الخطيب، محاولاً إقناع جمهوره بفكرة أو قضية أو دعوة يرتبط بها، ويأخذ على عاتقه إشاعتها والدفاع عنها والتخيل بسلامتها وضرورة الإيمان بها؟ المؤكد أن قصيدة هذا الشاعر تتحول إلى فضاء جدالي، أو خطبة سجالية، أو درس تعليمي. وعندئذ تنقلب صورته الشعرية على صفاتها التعبيرية أو الوجدانية، فضلاً عن صفاتها الحدسية، وتتحوّل إلى أن تكون صوراً وظيفتها شرح الأفكار وتوضيحها، أو تحسين هذه الأفكار وتقييح نقائضها، مستخدمة في ذلك أساليب الشرح ووسائل التمثيل التي تهدف إلى الإقناع. وعندئذ تصبح ثانوية القيمة إزاء الفكرة التي يريد الشاعر إقناعنا بها، لأن الفكرة هي الأساس أما الصور فهي مجرد وسيلة ثانوية.

والإقناع أساليبه متنوعة في هذا السياق، فقد يلجأ الشاعر إلى الشرح والتوضيح، أو إلى التحسين والتقييح، أو إلى الاستدلال والتمثيل وضرب المثل. وقد يلجأ إلى الأساليب الإنشائية المعروفة كأساليب الأمر والاستفهام والنداء والتمنى، فهذه كلها حيل معروفة استخدمها بكثرة الشاعر التقليدي عبر كل عصور الشعر العربي

لتحقيق الهدف نفسه. أقصد إلى الهدف الذى تقوم به الصور البلاغية لمساعدة القصيدة على تأدية وظيفتها الاجتماعية المباشرة على نحو ما فهمت فى أكثر من عصر. ويمكن تأمل مجالى هذا التحقق الوظيفى فى قصائد محمود سامى البارودى وأحمد شوقى وخافظ إبراهيم بحكم مكانتهم بين شعراء الإحياء.

وأول هذه المجالى ما يخص الشرح والتوضيح. والصور التى تؤدى هذه الوظيفة، عادة، هى الصور التشبيهية. ولعل هذا يرجع إلى أن التشبيه بطبيعته الثنائية الحادة يستطيع الجمع بين الفكرة ومقابلها الشارح أو الموضح، على نحو لا تستطيع الاستعارة التى تلغى الحدود العملية بين الأشياء وتخلط بينها. ولهذا يعتمد الشاعر الإحيائى على التشبيه أكثر مما يعتمد على الاستعارة، لأنه يريد أن يبقى التمايز بين الأشياء هريا من الغموض والإيهام اللذين هما خاصية أثيرة فى الاستعارة، خصوصا أن هذا الشاعر كان يريد أن يشرح أفكاره - أو أفكار غيره - لجماهير غفيرة، ليس من الضروري أن تكون مستعدة للاستغراق فى التأمل أو التأنى فى الفهم. ومثال ذلك ما قاله شوقى فى رثاء عمر المختار (١٠):

لبنى قضاء الأرض أمس بمهجة لم تخش إلا السماء قضاء
واقاه مرفوع الجبين كائنه سقراط جر إلى القضاء رداء

شيخ تمالك سنه لم ينفجر — كالطفل من خوف العقاب بكاء
 فالآبيات مسبوكه فى قالب الخطاب الذى يتوجه إلى جمهور
 غفير، هو جمهور المحافل التى تعود الشاعر الإحيائى على إلقاء
 قصائده فيها، والشيخ عمر المختار يوافى الموت مرفوع الجبين كئنه
 سقراط الذى اختار الموت فداء لأفكاره. وإذا كان التشبيه
 التوضيحي ناجحاً فى هذه الحالة، فإنه لا يحقق النجاح نفسه فى
 البيت اللاحق الذى يستخدم التشبيه التوضيحي على سبيل نفى
 الصفة، أعنى صفة رصانة الشيخ الذى لم ينفجر مثل الأطفال من
 خوف العقاب، وهو توضيح يعيبه حتى علماء البلاغة القديمة.

وتشبه تقنية الشرح والتوضيح فى الآبيات السابقة استخدام
 التشبيهات فى الكثير من قصائد شوقى، ومنها هذه الآبيات التى
 تصف ما صنعه قائد الجيش التركى بجنوده^(١١):

يقود سراياها ويحمى لواها سديد المرائى فى الحروب مجرب
 يجيء بها حيناً، ويرجع مرة كما تدفع اللجج البخار وتجذب
 ويرمى بها كالبحر من كل جانب فكل خميس لجة تنفجر
 وينفذها من كل شعب فتنتقى كما يتلاقى العارض المتشعب
 ويجعل ميقاتاً لها تنبرى له كما دار يلقى عقرب السير عقرب
 ويمكن أن نلاحظ فى هذا المثال ما لاحظناه فى السابق من
 أن الشاعر يبدأ بفكرة أو قضية عامة، يسوقها مجردة فى شكل

نشرى تقريرى، ثم يعقبها بتشبيهات تزيد فى وضوحها وشرحها، أى أن الصور هنا تزيدنا معرفة بما هو معروف، ومن ثم فإنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر المعنى بهذا الحذف تأثراً كبيراً، لا لشيء إلا لأن للمعنى طبيعته النثرية المستغنية عن الصور. صحيح أن وصف اندفاع الجنود بأوامر القائد يمكن أن يكون أقل وضوحاً بعيداً عن التشبيه باندفاع البخار بالقاطرات أو حتى السفن، كما أن وصف الانضباط فى التوقيت يمكن أن يبهت قليلاً بعيداً عن التشبيه بانضباط الساعة، ولكن المعنى فى الحالتين قائم، وعلاقته بالتشبيهين علاقة بما هو زائد فى التحليل الأخير، وليس بما هو متأصل فى صياغة المعنى.

وعلى كل حال، فإن الشرح والتوضيح هما خطوة أولى فى عملية الإقناع، ويرتبطان بعملية أخرى عادة، عملية يمكن أن نسميها بالتحسين والتقيب تبعاً للمصطلح القديم. وإذا كنا نجد الشاعر - فى حالة الشرح والتوضيح - يقرن المشبه بمقابلته أو شبيهه الذى يزيده وضوحاً وبياناً، فإننا فى هذه الحالة - أى التحسين والتقيب - نجده يقرن المشبه بما يُحسِّنه أو يُقَبِّحه للترغيب فيه أو للتفجير منه، فى أسلوب جدلى يؤكد عملية الإقناع التى تسعى إليها القصيدة.

خذ مثلاً قصيدة «شهيد الحق» التى نظمها أحمد شوقى فى

الذكرى السابعة عشرة لوفاة مصطفى كامل، تجد أن الغاية الأساسية للقصيدة هي دعوة أبناء الوطن إلى الوحدة والتجمع، خصوصا بعد ما أصاب مصر في سنة ١٩١٤ من انقسام وتشاحن، ولكي يقنع شوقي مستمعيه بضرورة الاتحاد والتجمع لجأ إلى التحسين والتقبيح - بعد الشرح والتوضيح - فقال (١٢):

أبعدُ العروة الوثقى وصفُ كئيب الغصنفران يراما
تباغيتم كأنكم خلايا من السرطان لا تجد الضمما

وهنا نجد أن الشاعر حسن في البيت الأول فكرة الاتحاد، بينما قام في البيت الثاني بتقبيح فكرة الشقاق والفرقة، فربط كل فكرة بمشبه به بالغ الحسن أو بالغ القبح حتى ينقل كل منهما عدوى قبحه أو حسنه إلى الفكرة التي تجاوره، فيتأثر المستمع بذلك ويقتنع بحسن الاتحاد كما يقتنع بقبح التفرق. ويمكن للقارئ أن يتأمل مثالا آخر لشوقي، خصوصا عندما يقول في وداع اللورد كرومر (١٣):

اليوم أخلفت الوعد حكومة كنا نظن عهدا الإنجيلا
دخلت على حكم الوداد وشرعه مصرا فكانت كالسُلّ دحولا

حيث يستخدم أحمد شوقي الأسلوب الجدلي نفسه بحرفية الصانع لتحقيق اللورد كرومر، وذلك على نحو يبدو معه شوقي كما

لو كان يؤمن أنه «عن طريق تحسين المشبه أو تقييحه يستطيع أن يحمل النفوس على ما يريد بتهييج مشاعرها وإلهاب عواطفها، كى تنطلق إلى الهدف المقصود كالسهم المرسل الذى لا يلوى على شئ» (١٤).

وهناك وسيلة أخرى للإقناع تتشابه مع الوسيلة السابقة فى طبيعتها الجدلية، يمكن أن نسميها بالبرهنة والإثبات، حيث نجد الشاعر الإحيائى يبدأ قصيدته بقضية أو دعوى يدعيها ثم يحاول أن يقيم عليها الدلائل بذكر شواهدا، فعندما يقول حافظ مثلاً (١٥):
ورجال الإسعاف أنبل - لولا شهوة الحرب - من رجال القتال
نجد أن هذه الدعوى تقبل الجدل والمناقشة، ولكى يثبتها حافظ ويبرهن على صحتها يلجأ إلى الصور فيقول بعد ذلك مباشرة:

يسهرون الدجى لتخفيف ويل	أو بلاء مُصُوب أو نكـال
كم جريح لولاهم مات نزفا	فى يد الجهل أو يد الإهمال
كم صريع من صدمة، أو صريع	من سموم مخدر الأوصال
كم حريق قد أحجم الناس فيه	عن ضحايا تثن تحت التلال
يترامون فى اللهب سراعاً	كترامى القطا لورد الزلال
لا لشيء سوى المروءة يطلو	طعمها فى قم المرء الموالى

وأغلب الصور فى هذه الأبيات من النوع الكنائى، أى يعتمد على «الكناية» على نحو ما يفهمها أهل البلاغة القديمة. وهو نوع أثير لدى حافظ فى مثل هذه المقامات البرهانية. ويمكن أن يتأمل القارئ - زيادة فى التوضيح - الجزء الأول من قصيدته «غلاء الأسعار» ليجد النوع البلاغى نفسه يؤدى الغاية البرهانية نفسها، ومثال ذلك (١٦):

أبها المصلحون ضاق بنا العي	ش ولم تحسنوا عليه القياما
مرّت السلعة الذليلة حتى	بات مسح الحذاء خطبا جساما
وغدا القوت فى يد الناس كاليا	قوت حتى نوى الفقير الصياما
يقطع اليوم طاويا، ولديه	نون ريح القطار ريح الخزاما
ويخال الرغيف فى البعد بدرا	ويظن اللحوم صيدا حراما
إن أصاب الرغيف من بعد كد	صاح من لى بأن أصيب الإداما
أبها المصلحون أصلحتهم الأر	ض، ويثم من النفوس نياما

ويمكن لنا أن نلاحظ - مرة أخرى - أن البيت الأول من القصيدة يواجهنا بالفكرة مباشرة - أو لنقل بالدعوى - فى حين تقوم الأبيات من الثانى إلى الخامس بإثبات هذه الدعوى عن طريق ذكر شواهدا، ثم يأتى البيت السادس بذكر الفكرة أو الدعوى من بعد أن أكثتها الشواهد وبرهنت عليها.

واستخدام «الكناية» بهذا الأسلوب أمر عام فى الشعر الإحيائي، ولكننا لو قارننا حافظ إبراهيم فى ذلك بأحمد شوقى أو محمد عبد المطلب أو البارودى أو على الجارم أو إسماعيل صبرى وجدنا أن الاستخدام الكمى لهذا النوع البلاغى من الصور يكثر كثرة واضحة عند حافظ إبراهيم على وجه الخصوص. أما شوقى والبارودى فإن البرهان والإثبات يتم عندهما بالالتكاء على نوع بلاغى آخر لا يكثر عند حافظ، وتعنى بذلك تشبيه التمثيل.

وتشبيه التمثيل بطبيعته أقرب إلى أن يكون نوعا من أنواع الاستدلال أو القياس فى المنطق، فالشاعر يبدأ فيه بادعاء دعوى ثم يقيم عليها الدليل بأن يسوق لها شاهدا يماثلها. ومجرد لجوء الشاعر إليه، وإكثاره منه، يدل على أنه كان يفكر فى قصيدته تفكيراً منطقياً - إلى حد ما على الأقل - وهو على أى حال كان أداة أثيرة عند بعض الشعراء القدماء أمثال أبى تمام والمتنبنى، فضلاً عن أنه نال مكانة مرموقة فى كتب البلاغة العربية منذ عبد القاهر الجرجاني الذى يعد أكثر البلاغيين تأصيلاً له وتنبياً إلى أهميته. ولذلك استغله البارودى كما استغله شوقى لإقناع قرائهما بما أراداه، وقد بلغا فى ذلك الغاية، ومثال ذلك قول البارودى (١٧):

لا غرو أن جمع المحامد يافعا وسما بهمته على نظرائه

فالعين وهي صغيرة في حجمها تسع الفضاء بأرضه وسمائه
وله (١٨):

لا تركن إلى العدو فإنــــه يعني سقاطك بالحديث المعجب
كالنار تختدع الفراش بحسنها فينال منه البئس إن لم يعطب
وله أيضا (١٩):

وإذا أرابكما الزمان بوحشته فاستمخضاه اليسر بالإيناس
إن الروائم لا تدر لبونها إلا بلىن المسح والإيباس
وكذلك (٢٠):

إذا ستر الفقر امرأ ذا نباهة فلا بد يوما أن يشيد به الفضل
فإن لهيب النار مهما كفتاه إلى أسفل قسرا فلا بد أن يعلو
والأمثلة في شعر أحمد شوقي عديدة، منها (٢١):

إن ملكك النفوس قابغ رضاها فلها ثورة وفيها مضياء
يسكن الوحش للوثوب من الأسـ فكيف الخلائق العقلاء
ومنها (٢٢):

ودعوا التقاخر بالتراث وإن غلا فالجد كسب، والزمان عصام

إن الغرور إذا تملك أمة
كالزهر يخفى الموت وهو زوام
ومنها (٢٣):

من مبلغ عنى شيوالة جُلُوق
قولا بير على الزمان ويصدق
بالله جل جلاله بمحمد
بيسوع بالعزى لا تنفرقوا
قد تفسد المرعى على أخواتها
شاة تند عن القطيع وتمسرق
وأخيرا، قوله (٢٤):

لا تكونوا السَّيْلُ جَهْمًا خشنا
كلما عبَّ، وكونوا السلسبيل
رب عينٍ سمحةٍ خاشعةٍ
رَوَتْ العشب ولم تنس النخيل
ولا يعدو كل مثل من هذه الأمثلة أن يكون قضية وردت فى
البيت الأول يظهر بطلانها عند بادئ النظر، أو على الأقل يتشكك
السامع فى صوابها، فيأتى التمثيل فى البيت الثانى برهانا على
صدقها ، وتدليلا على جواز وقوعها بذكر نظائرها. خذ مثلا بيت
البارودى (٢٥):

فلا عجب إن لم يُصِرْنى منزل
فليس لعقبان الهواء وكسود
تراه يدعى فى صدر البيت أنه لا يوجد منزل يستحق أن
يحتويه، ولما كان من السهل أن تجد هذه الدعوى من يقوم بتسفيهاها

ويرد عليها، احتاج البارودي أن يقيم على ذلك دليلا لا يمكن إبطاله حتى يبرأ من مذمة الكذب ويخرج من نقيصة الإحالة والتهجم على الدعاوى الغريبة، فكان دليله على دعواه أن العقبان لا يمكن أن يكون لها وكور، وبما أنه يماثلها فلا يمكن أن يحتويه منزل. باختصار نحن أمام قياس منطقي، يتشابه في تكوينه وغايته مع قول المتنبي (٢٦):

وما أنا منهم بالعيش فيهم — ولكن معدن الذهب الرغام
أو قوله:

فإن تفق الأنعام وأنت منهم — فإن المسك بعض دم الفزال
قد يلاحظ القارئ المتمعن وجود بعض التشبيهات من هذا النوع في شعر حافظ أو صبري أو عبد المطلب، ولكنها لا تتعدى في ديوان أي واحد منهم عدد أصابع اليد الواحدة. أما عند شوقي والبارودي فهي تكثر كثرة واضحة، وإن كانت النسبة العددية لهذا النوع عند البارودي أعلى مما هي عليه عند شوقي، ولا يعني ذلك أن البارودي كان أكثرهم عقلانية وجدلا في جوانب شعره التقليدية، بل يعني أنهم سواسية في طريقة المعالجة الفنية والتعامل مع القارئ، وإن اختلفوا فيما بينهم في النوع البلاغي الذي يتكى عليه كل منهم في عملية الإقناع.

وثمة وسيلة أخرى للإقناع وهي ضرب المثل. قد تتشابه هذه الوسيلة مع تشبيه التمثيل في طبيعته الجدلية ولكنها أكثر منه اتساعاً وتفصيلاً، فالتمثيل لا يتعدى في الغالب بيتين أما ضرب المثل فقد يصل إلى أكثر من ثلاثين بيتاً. وهو يقوم عادة على قصة مجازية، قد تكون ذات أصل تاريخي أو لا تكون، يؤكد مغزاها الفكرة التي يحاول الشاعر إقناع القارى بها، أى أن الفارق بين تشبيه التمثيل وضرب المثل فارق في الدرجة لا في النوع.

ويمكن أن نعد البارودي الأستاذ الرائد لهذا النوع من الاستخدام التمثيلي للقصص، ومن ذلك قصيدته التي مطلعها (٢٧):

وشامخ في نرى شماء بانخة لا يعرف الصدق إن وإلى وإن عادا
وقصيدته التي مطلعها (٢٨):

سكن الفؤاد وجفت الأماق ومضت على أعقابها الأشواق
وإذا توقفنا عند قصيدة البارودي الثانية على سبيل المثال، وجدنا أنها تقوم على فكرة وعظية، مؤداها أن الموت هو النهاية الحتمية للكائنات، وإذا كان الأمر كذلك:

فعلام يخشى المرء فرقة روحه أو ليس عاقبة الحياة فراق؟
ولكى يقتنعنا البارودي بفكرته هذه يلجأ إلى صياغة ثلاث

صور أساسية، هي تمثيلات ينبع كل منها من هذه الفكرة، ويسير
في اتجاهه الخاص ليعود في النهاية كي يصب في الفكرة
الأساسية، مثبتا صحتها وصوابها، فالبازي المفترس الذي يسكن
أعالى الجبال، غير مفارق لها إلا لافتراس الطيور الضعيفة التي
أوقعها حظها التعس بين مخالفه، لا يلبث أن يموت كما ماتت
ضحاياه. والأسد الهائل الذي:

منع الطريق فما تجوس خلاله في سيرها الطراق والمراق
غضبان يضرب ذيله ويلفه من جانبيه كئنه مخراق
سرعان ما يواجه فارسا شجاعا يقاتله حتى الموت:

فتصاولا حتى إذا ما استنفدا ما كان عندهما وضاق خناق
مما ببعضهما فماتا ميتة لهما بها عند الميعاد وفراق
والثعبان القاتل الذي:

يتناذر الراقون سم لعابه رعاية، فليس لسمه ترياق
سرعان ما:

أنهى فأقصده الزمان بسهمه إن الزمان لنابل ميفاق
وبلتقى الصور التمثيلية الثلاث لكل من البازي والأسد
والثعبان حول تأكيد الفكرة التي سبق أن قررها البارودي نثرا،

وهي أنه لا يسلم في الزمان من الردى شئ، فهذه هي حكمة الوجود التي تحسرت البرية فيها، وليس سوى البارودى الحكيم من يعرفها ويعلمها لنا.

وليس النهج الذى اصطنعه البارودى فى تنظيم صورته التمثيلية جديداً، فقصيدته نوع من التقليد الذكى لقصيدة من أجمل قصائد الشعر الجاهلى، وهى عينية أبى ذؤيب الهزلى التى مطلعها (٢٩):

أمن المنون وربها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع
ولكن الفارق كبير بين بساطة الشاعر القديم وقدرته التعبيرية الأسرة، وتوحده مع موضوعه، وعقلانية البارودى التى تهدف إلى إقناع القارئ بالفكرة من ناحية، وإبهاره باتقان الصنعة التى تعتمد على التوليد من ناحية موازية. لقد كانت قصيدة أبى ذؤيب بمثابة حوار صادق بين الشاعر وذاته ليمنعها من الانهيار حزناً على فقد الأبناء وموتهم، فالدهر لا يبقى على حدثاته شئ:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمية لا تنفع
والضمير الأساسى المسيطر على القصيدة هو ضمير المتكلم غير المباشر، أعنى الضمير الذى يلتبس بضمير المخاطب، لكن المخاطب الذى يشير إلى المتكلم نفسه، وذلك فيما أطلق عليه علماء

البلاغة القديمة صفة «التجريد». وهى صفة المزداد منها ما يبدو
وكثته انتزاع المتكلم من ذاته ذاتا أخرى ومخاطبته إياها، كقول
جرير:

أتصحو أم فؤادك غير صاح عشية هم محببك بالروح

ويمكن أن نعد أبا نؤيب مؤسسا لأسلوب «التجريد» البلاغى
فى الشعر العبرى، وذلك بسبب سبقه من ناحية، وإلحاحه - من
ناحية موازية - على ضمير المخاطب الذى يراد به ضمير المتكلم،
وذلك للتباعد عن التدفق الانفعالى غير المحكوم الذى يمكن أن يقود
إليه الاستخدام المباشر لضمير المتكلم فى لحظات الانفعال الحاد.
ولذلك يخاطب الشاعر نفسه كما لو كان غيره على سبيل مراوغة
حدة انفعالاته، ومن أجل التعزى الذاتى على فقد أبنائه، وذلك بقوله:

أمن المنون وربيها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع

وهو مطلع يفضى إلى الحوارية الذاتية التى تنطوى عليها
القصيدة، والتى يبدأ توترها مع الصورة التى تصاغ صياغة
الحكمة:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفت كل تميمية لا تنفع

ومن هذه الصور الحكيمية تتفرع ثلاث صور تمثيلية، على
نحو ما يحدث فى قصيدة الباروى، فالحمار الوحشى سرعان ما

تنتهى حياته برمح لا يبرى من أين أتى، والثور الوحشى الذى يناضل كلاب العسائد ويقتلها سرعان ما يأتيه سهم قاتل يودى بانتصاره وحياته، والفارس الشجاع الذى لا يهزم سرعان ما يواجه من يساويه فى شجاعته ليموتا معا فى نضال باسل مهيب يؤكد أن الموت قدر لا مفر منه. ويتكرر المقطع أو الشطر «والدهر لا يبقى على حدثانه» فى بداية كل صورة تمثيلية كما تتكرر اللازمة الموسيقية لتذكرنا بالنغمة الأساسية للعمل كله. وليس هناك مجال للتعليم أو الوعظ أو حتى مخاطبة القارئ الذى ينزل منزلة التلميذ من الأستاذ الحكيم. كل ما هناك فى قصيدة أبى ذؤيب هو الشاعر الذى يحاور ذاته، مخففا آلامها، مذكرا إياها أن الموت هو نهاية كل الأشياء، وذلك فى تقنية ينصهر معها الموضوع فى صور تأخذ على عاتقها بلورته وتوصيله إلى القارئ، ولكن على نحو يخلق فى هذا القارئ تجربة خصبة جديدة تثرى شعوره بالحياة وترهف إحساسه بالموت.

أما قصيدة البارودى فقد بدأت بتقرير الفكرة تقريراً نثرياً مباشراً، ثم جاءت الصور التمثيلية الثلاث، بوصفها نوعاً من التمثيل الذى يؤكد الفكرة ويقنع القارئ بصوابها. تأمل الأبيات التى يبدأ البارودى بها كل صورة من صوره التمثيلية الثلاث:

— لو كان يسلم فى الزمان من الردى حى لعاش بجوه السـيـديـاق

- أفذاك أم ضرغام خيس مدهس تتجاف عن أنيابه الأشـشـداق
- أم أرقش مرس يسيل كأتسسه بين الخمائل جدول دفـشـاق
تشعر أنك أمام متكلم يجيد الجدل والمنطق، يبدأ بالمعنى مجرداً، أو بقضية من القضايا، هي «لو كان يسلم فى الزمان من الردى حى...» ثم يضرب المثل تلو المثل، أو يأتى بقياس أثر قياس، ليقنع السامع بضحة القضية التى يثبتها إثباتاً لا يخلو من براعة الصانع، الصانع الذى يرتدى، فى النهاية، ثياب الحكماء الفخوريين بحكمتهم ووعظهم، فلا يلبث أن يقول لقارئه:

فاسمع فما كل الكلام بطيب ولكل قول فى السماع مذاق
نَزَلَ الكلامُ إلى من شرفاته وَتَمَثَّلَتْ بحديثى الأفـاق
وتعلم حافظ إبراهيم هذه الوسيلة من البارودى، وتوسع فيها لتتناسب مع توسيع جيله للغاية الاجتماعية للشعر. ويمكن للقارئ مراجعة قصائد من مثل «العمرية» و«مدرسة المرحوم مصطفى كامل» و«فى الحث على معاضدة مشروع الجامعة» و«رعاية الأطفال» و«مدرسة البنات» و«ملجأ رعاية الأطفال» و«غادة اليابان» و«الحرب اليابانية الروسية»^(٣٠)، ليرى كيف تستغل القصة استقلالاً تمثيلاً لإقناع السامع، ودفعه إلى الفعل الاجتماعى الذى يتفياه محلحو العصر، وكيف ينتهى ذلك إلى استدلالات وقياسات تتولى إثبات دعاوى الشاعرية.

ويمكن التوقف عند قصيدة «رعاية الأطفال» التي أنشدها
حافظ إبراهيم في الحفل الذي أقامته جمعية رعاية الأطفال في دار
الأوبرا في الثامن من أبريل سنة ١٩١٠م، والتي مطلعها:

شبحا أرى أم ذاك طيف خيال لا، بل فتاة بالعسراء حىالى
وهى قصيدة تبدأ بداية تمثيلية خالصة، يتحدث فيها الشاعر
عن مشاهدته شبح فتاة بائسة، وحيدة، باكية، في العراء، فاقترب
منها، وسألها عن حالها، فأخبرته بأنها حامل، وأنها تهيم على
وجهها لتواجه مصيرها التعس، ذلك المصير الذى بدأ بموت أبيها
الذى تبعته أمها، فاضطرتها قسوة الحياة التى تضافرت مع اليتيم
إلى الخطيئة، فيحنو عليها الشاعر، ويحمل هيكل عظمها، ميمما
شطر دار رعاية الأطفال، كى يرعى وليدها الذى يوشك أن يرى
الحياة والأمم التى تشرف على الموت. وعندما يصل إلى «دار رعاية
الأطفال» الخيرية يتلقاه المشرفون عليها بالعون، وتتسابق الإيدى
الطاهرة على العناية بالأم المريضة. فيشعر الشاعر بالسعادة،
ويترك البائسة مع رسل الرحمة الذين أصبحوا أهلها، وعجز عن
شكر هؤلاء الذين تجردوا لصالح الأعمال، ولم يُخجَلُوا الفتاة
البائسة بالسؤال عن اسمها. ويقود ذلك إلى الحكمة التى ينظمها
حافظ في أبيات من قبيل:

خير الصنائع في الأنام صنعة تنبو بحاملها عن الإذلال
وإذا النوال أتى ولم يهرق له ماء الوجوه فذاك خير نوال
من جاد من بعد السؤال فإنه - وهو الجواد - يعد في البخال
ويكمل حافظ قصيدته بما يشبه التعليق على القصة التمثيلية
التي حكاها، معرجاً على مدبح القائمين على المشروع الخيري
لرعاية الإيتام، خاتماً بالوعظ الذي أثبت صحة مضمونة بالقصة
التمثيلية، فيقول:

لا تهملوا في الصالحات فإنكم لا تجهلون عواقب الإهمال
إني لأرى فقراكم في حاجة - لو تعلمون - لقائل فعّال
فتسابقوا الخيرات فهي أمامكم ميدان سبق للجواد النال
والمحسنون لهم على إحسانهم يوم الإثابة عشرة الأمثال
وجزاء رب المحسنين بجل عن هـ، وعن وزن، وعن مكيال
وتنتهي الحكاية التمثيلية بهذه الأبيات الوعظية التي تتجه
مباشرة إلى المستمعين الذين أصبحوا مهئين لتقبل الرسالة
الوعظية، خصوصاً بعد أن صاغ حافظ القصة التمثيلية التي تنفع
السامع بها.

ومن اليسير أن نرى الفرق بين الصور التمثيلية التي
يستخدمها حافظ والصور التي كان أستاذة البارودي يستخدمها،
فحافظ كان يلجأ إلى قص تمثيلي يضيف عليه طابع المعاصرة،
يخترعه اختراعا من صور البؤس الشعبية التي عرفها، وعرف كيف
يولّد منها مبالغات مجازية. وكان هدفه من ذلك أن يضيف على
التمثيل طابع التشويق من ناحية، ويقترب به اقترابا حميما من عالم
المستمعين الذين يخاطبهم من ناحية ثانية، ويحقق نوعا من البراعة
التي تقترب بإضفاء طابع واقعي شبه شعبي من ناحية أخيرة. بينما
كان البارودي يلجأ إلى الموروث الشعري، ويختار منه التمثيلات
التي يمكن أن تسعفه، منتهيا إلى وعظ لا يفترق - في التحليل
الأخير - عن الوعظ الذي كان يختتم به تلميذه حافظ تمثيلاته. ولا
أدل على ذلك من قصيدة البارودي التي سبق أن أشرت إلى
مطلعها، والتي يمكن الاستشهاد بها كاملة، وهي من لزوم ما لا
يلزم، حيث يلتزم الشاعر في القصيدة قبل حرف الروي فيها - وهو
الدال - ألفا قبلها عين على النحو التالي.

وشامخ في ثرا شماء بانخسة لا يعرف الصدق إن والى وإن عادي
يعوده الناس إن مرّ النسّم به ولا يعود من الإشفاق من عادي
لا يهدأ الدهر من ظلم يحاولة فإن قضى وطرا من غره عادي
يسطو بهذا، ويرمي ذاك من عرض . كطارِدٍ يقتضى صيدين إذ عادي

أباده الدهر رَغْمًا بين أسرته كما أباد بريح مرمصر عبادا
فاعرف إلهك، واحذر أن تبيت على وزيرٍ ولا تتخذ ظلم الورى عادا
وصنعة البارودى واضحة فى التمثيل بهذا الرجل المتكبر
الذى يسكن منيف القصور، ولا يعرف الصدق إن صادق الناس
وسالمهم أو عاداهم وخاصمهم، ولا يعود أحدا مهما أصابه مع أن
الناس تعتنى بأمره وتزوره لأوهى سبب، وهو لا يكف عن ظلمه،
ويزيده الظلم ظلما. هذا الرجل المتكبر الظالم لم يتركه العدل
الإلهى، فأباده الدهر بين أسرته كما أبادت الريح العاتية قوم عاد
الذين أصبحوا صرعى كائنهم أعجاز نخل خاوية، جزاء ظلمهم
وإثمهم. وينتهى البارودى من القص التمثيلى بالمغزى الذى ضرب
عليه المثل، وهو المعنى الوعظى، أو النصيحة الأمرية الى يقوم عليها
البيت الأخير. الذى يحذر السامع من ارتكاب المعاصى والمظالم،
وينهى عن أن يبيت على معصية، أو يتخذ ظلم الناس عادة له، فمن
يفعل ذلك يكون مآله مآل ذلك الرجل الظالم الذى ضرب به البارودى
المثل .

ويصنع شوقى صنيع حافظ والبارودى فى حكاياته التى
ألفها من أجل الأطفال كى «يتخذوا الحكمة والأدب من خلالها على
قدر عقولهم»^(٣١). ورغم أن شوقى لم يترد فى مهاوى الإفتهال

والمبالغة كما تردى حافظ على وجه الخصوص، إلا أنه يتفق معه،
ضمننا على الأقل، فى الغاية النظرية للشعر، وفى طريقة المعالجة
الإقناعية. فهو يقول فى حكاية «الصيد والعصفورة» (٣٢):

جعلتها شعرا لتلقت الفطن والشعر للحكمة مذ كان وطن
وخير ما ينظم للأريب ما نطقته أسنة التجريب
والقصيدة نفسها مثل واضح على الطبيعة التعليمية
والإقناعية للحكايات، فهى تبدأ بتقرير المعنى:

ما كل أهل الزهد أهل الله كم لاعب فى الزاهدين لاه
ثم تأتى القصة التى تؤكد هذه القضية، ثم تنتهى القصيدة
بتقرير المعنى نثرا من جديد:

إياك أن تغتر بالزهاد كم تحت ثوب الزهد من صياد
وهو ما كان يحدث عند حافظ فى قصائده التى أشرت إليها،
والتي تعيدنا - فى النهاية - إلى تقليد الصنعة التى استوعبتها
المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائى. تلك التقاليد التى وصفها نقاد
ويلاغيون قداماء، علموا الأجيال المتتالية من الشعراء أن الشاعر
الصانع هو من يتمخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره
نثرا، ثم يعد له بعد ذلك ما يليسه إياه من الألفاظ أو الصور التى

تناسبه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس القول عليه.
ويكون في ذلك كله «كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن
التفويق... حتى يتضاعف حسنه للعيان» (٣٣).

٣- جمود القصيدة وإشاريتها

تتميز القصيدة الرديئة أول ما تتميز بخاصية الجمود والإشارية. وأنا أطلق هذين المصطلحين على قصيدة الشعر التقليدية التي تقوم على صور محدودة الأبعاد ثابتة الدلالة، لا تستطيع بحكم تكوينها المنطقي الصارم أن تحمل قيمة جمالية نفسية أو عاطفية متعددة الدلالات. وكثير من صور القصائد الإحيائية التي صاغتها المخيلة التقليدية لكل من محمود سامي البارودي أو أحمد شوقي أو حافظ إبراهيم وغيرهم من شعراء الإحياء، هي صور من هذا النوع. وهي صور يمكن أن نقيس عليها غيرها في كل شعر تقليدي، أيا كان المسمى الذي يتخفى وراءه، خصوصاً حين لا تفعل الصور الشعرية شيئاً سوى الإشارة الموضحة لمعنى نثرى يسبقها عادة، ويجمدها في دلالة فردية ثابتة لا تجاوز حدوده المسبقة، ولا تغلت من قيده، والنتيجة هي جمود الصور أو إشاريتها التي تجعلها غير قادرة على أن تشع في أكثر من اتجاه، أو تخلق استجابة وجدانية نشطة لدى أى قارئ.

ولقد كان الشاعر الإحيائي يفكر في قصيدته على أساس ثنائي مزدوج، خصوصاً عندما يغلب عليه التقليد. أعنى أن تفكيره في القصيدة كان يسير في خطوتين متتابعتين أو منفصلتين، فهو

يعرض الفكرة فى الخطوة الأولى ثم يعقبها بالصور فى الخطوة الثانية. قد تتناسب هذه الطريقة مع الغاية التعليمية الإقتناعية، فلكى نقنع الآخرين ونعلمهم علينا أن نحدد أفكارنا أولاً، ونقررّها لهم فى عبارات محدّدة، ثم نأتى بعد ذلك بما يشرحها أو يفسّرّها أو يبررها أو يثبت صوابها، كى يزداد السامع أو القارئ اقتناعاً بها. ولكن إذا كانت الصور فى ظل هذا التفكير مزدوج الخطو تنفصل عن موضوع القصيدة فإنها تجنح إلى أن تكون جامدة، فردية الدلالة، ثابتة المعنى، لماذا؟ لأنه طالما سبق الشاعر الصورة بمعنى نثرى مباشر يرتبط بها، أو تأتى هى دليلاً عليه، فمن المنطقى أن تنقلص دلالة الصورة وتتوقع فى حدود هذا المعنى الذى فرض عليها أن تتعلق بأذياله، فلا تستطيع - نتيجة ذلك - أن تشع فى أكثر من اتجاه، أو توحى بأكثر من معنى، فيفتر إحساس المتلقى بها. ومثال ذلك هذا المطلع من قصيدة البارودى التى قالها مهنّا الخديوى إسماعيل بولاية مصر (٣٣):

طَرَبَ الفؤادُ وكان غيرَ طروب والمرءُ رهنُ بشاشةٍ وقُطُوب
ورَدَّ البشيرُ فقلتُ من سَرَفِ المنى أَعِدَّ الحديثُ علىَّ فهو حسيبى
خَبَرٌ جَلَّ صَدَأُ القلوبِ فلم يدعُ فيها مَجَالٌ تَحَقُّرٌ لو جيب
ضَرَحَ القذى كغميصِ يوسفَ عندما ورَدَّ البشيرُ إلى يعقوب

إن البيتين الأولين يقرران المعنى تقريراً مباشراً، إذ يخبرنا كل منهما بأن البارودي ابتهج عند سماعه النبأ العظيم الذى هو تولى الخديوى العرش، ثم يأتى البيتان الثالث والرابع بصورتين تشرحان هذا المعنى الذى تقرر من قبل. ورغم كل ما يمكن أن يقال فى إمكانات هاتين الصورتين، فإن القارئ لن يدهش لهما وإن يتلقاهما تلقياً بكرة، بل على العكس من ذلك يمر عليهما مروراً عادياً بعد أن تحدد له معناهما فى البيتين الأولين. ولو كان البارودي بدأ بالصورتين مباشرة وحذف البيتين الأولين، لكان قد أتاح للقارئ بكرة التلقى، وحرر صوره من كل قيد، مهيناً لها الفرصة كي توحى للقارئ بكل ما يمكن أن تموج به من إحياءات ومعان، فتخلق استجابة وجدانية كاملة.

وأنصور أن الفكرة التى أقصد إلى توضيحها يمكن أن تظهر بمقارنة صنيع البارودي بصنيع شاعر معاصر جاء بعده بعقود عديدة، أقصد إلى الشاعر صلاح عبد الصبور الذى نقرأ له فى قصيدته «رسالة إلى صديقة» وصفاً للأثر الذى تركه خطاب هذه الصديقة (أو الحبيبة) فى نفسه^(٣٤):

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب

أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب

الساق للكسيح

العين للضرير
هناة الفؤاد المكروب،
المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كمنلما فرحت بالخطاب يا مسيحي الصغير.

ورغم مزالق الابتسار من قصائد صلاح عبد الصبور، لكن
تشبيه أثر الخطاب بأثر قميص يوسف على عيني يعقوب يأتي
بذاته، مستقلا عن أى معنى سابق على التشبيه، أو أية فكرة
تقريرية يستخدم التشبيه دليلا عليها، فالتشبيه بذاته وفى ذاته هو
ما يتولد عنه المعنى، وهو ما يشع من دلالات تفضى بدورها إلى
تشبيهات أخرى تقترن، بدورها، بجوانب من الأثر نفسه. هكذا يغدو
تأثير الخطاب كإنفاس عيسى التى تبعث الحياة من الموت، وترد
الصحة على من فقدوها. وعندما يصل الشاعر إلى مدى رد البصر
على الضرير، يرد العَجَزُ على الصدر كما اعتاد القول أهل البلاغة.
ويصل ذلك بالإشارة إلى هناة المكروب التى تكمل الدائرة بفرحة
المقعدين التى لا يكتمل معناها إلا من خلال الاستعارات التى لا
تتكرر إلا لتؤكد بجماليات التكرار تغدد المعانى المباشرة وغير
المباشرة لتتابع الصور.

وإذا عدنا إلى أبيات البارودى وجدنا الموقف على العكس من
ذلك، فالشاعر يبدأ بطرب الفؤاد غير الطروب، وينتقل إلى الخبر

الذى جاء به البشير فلم يصدقه، فطلب من البشير الإعادة تأكيداً
للبهجة التى أثارها الخبر، ويأتى وصف هذه البهجة بالاستعارة
التى ينجلى فيها صدأ القلوب، ويتبع ذلك تشبيه أثر خبر نيل الخبيو
إسماعيل ولاية مصر بأثر قميص يوسف الذى رد البصر على
يعقوب، وذلك اتساقاً مع تقرير الفكرة أولاً، وإرداف هذه الفكرة بما
يشرحها أو يوضحها من الصور البلاغية التى تكون دليلاً عليها.

وأحسب أن هذا النوع من صياغة الصور البلاغية يتناسب
والوظيفة التعليمية للشاعر الإحيائي، وهى وظيفة تقترب بحرص ذلك
الشاعر على تعليم قارئه وإقناعه بقضاياها. وفى هذا الحرص سبب
آخر لجمود الصور وثبات معانيها. ويتضح ذلك أكثر عندما نضع
فى اعتبارنا حرص الشاعر الإحيائي على التعليم والإقناع، وكلاهما
ينطوى على عملية عقلية باردة بمعنى أو غيره، ولا سبيل لمن يقصد
إلى التعليم والإقناع معاً من التضحية بالمضمون النفسى أو
الشعورى للكلمات، والاتكاء بدلاً منه على الهدف المنطقي لها.
والنتيجة هى غلبة الاستخدام الإشارى للغة، واقترب هذا
الاستخدام فى طبيعته من استخدام الرموز والإشارات فى الجبر أو
الرياضة مثلاً. ويتبع ذلك بالطبع جمود الصورة أو تحجرها فى
دلالة فردية ثابتة بدلاً من أن تكون ثرية الإيحاء متعددة الدلالة.
وأكثر ما يكون ذلك فى الصور البلاغية التى يصوغ بها الشاعر

أبيات الحكمة التي يحرص على حشدها في شعره، تأكيداً للمعنى التعليمي من ناحية، وحرصاً على استعادة نموذج الشاعر الحكيم من ميراثه الشعري من ناحية مقابلة. ومثال ذلك ما نقرأه في شعر البارودي على النحو التالي (٣٥):

لولا التفاوتُ في الخلق ما ظهرت، مزيةُ الفرق بين الحلى والعطّل
فانهضُ إلى سهوات المجد معتلياً فالبارز لم يأت إلا عالى القل
ودعُ من الأمر أدناه لأبعده في لجة البحر ما يفنى عن الوشك
قد يظفر الفاتكُ الأولى بحاجته ويقعدُ العجزُ بالهَيَّابَةِ الرُكُل
وكن على حذر تسلم، قرب فتى ألقى به الأمن بعد اليأس والوجل
لو يعلم المرء ما في الناس من نخزٍ ليات من ودئى القربى على دخل
فلا تثق بودادٍ قبل معرفة فالكحل أشبه في العينين بالكحل

واستقلال كل بيت من أبيات الحكمة السابقة بمعناه هو الوجه الآخر من انغلاق كل صورة بلاغية في كل بيت على معناها التعليمي الثابت الذي تهدف إلى تكيده. وليس من المصادفة - والأمر كذلك - أن يغلب تشبيه التمثيل على الأبيات، وذلك ليقنو المشبه به أشبه بالدليل على سلامة المعنى المقصود في المشبه. والنتيجة تتابع الحكم في الأبيات، محافظة على الثنائية نفسها:

المعنى الثرى المقرر، إضافة إلى الدليل عليه باستخدام تشبيه التمثيل، تماما كالدعوة إلى النهوض إلى صهوات المجد والاستدلال عليها بأن الصقور (البزاة) لا تأوى إلا إلى أعالي قمم الجبال (القلل)، أو القول بأن الناس تُظهر غير ما تبطن، فتلتبس حقيقة نواياها كالكحل الذى تتجمل به العين والكحل الذى هو سواد ضار. وهيمنة فعل الأمر فى الأبيات قرين العملية المنطقية أو عملية القياس (التمثيل) التى تنطوى عليها غاية التعليم التى لا تفارقها غاية الإقناع. وأفعال الأمر بطبيعتها - خصوصا فى مثل هذا السياق - تنبئ عن طبيعة معرفة المتكلم فى علاقته بالمستمع الذى يتوجه إليه المتكلم، بوصفه العليم الخبير بكل ما يعين المستمع على الفهم، بوساطة أساليب التوضيح والتمثيل الإقناعى.

ويمكن أن نجد هذا النوع من الصور فى شعر أحمد شوقى الذى اعتاد مخاطبة الجماهير أو الأفراد موجّها إليهم النصيح، ساعيا إلى تعليمهم ما يفيدهم فى حياتهم من القيم والمبادئ، ومن أمثلة ذلك قوله مخاطبا القارئ أو المستمع بلا فارق:

وإن تخرج لصرب أو سلام	فأقدم قبل إقدام الأنسام
وكن كاليث يأتى من أمسام	ليملأ كل ناطقة وجؤمسا
وكن شغب الخصائص والمزايا	ولا تك ضائعا بين البرايا

وكن كالنحل والدنيا الخلایا يمر بها، ولا يمضى عقیما
وبالغ فی التدبر والتحرى ولا تعجل، وثق من كل أمر
وكن كالأسد: عند الماء تجرى وليس وردًا حتى تحومًا

ففى هذا النموذج لشوقى ما فى نظيره عند البارودى،
خصوصا حين نلاحظ أن التبعية للفكرة النثرية المحددة أفقدت
الصور قدرتها على الإیحاء أو الإثارة، وجمدتها تجميدا، فلم تعد
تصلح إلا إلى الإشارة إلى الفكرة النثرية المحددة قبلها. وعندما
نضيف إلى ذلك أن هذه الصور لم تأت نتيجة حاجة داخلية ملحة،
فرضتها ضرورة التعبير عن شعور خاص للشاعر بقدر ما هى
نتيجة حرصه على تعليم المتلقى وإقناعه، ندرك السبب الذى جعل
المضمون الحسى للصور بكل ما يمكن أن يرتبط به من إثارات
وإیحاءات يتجمد، ويتحول اللغة ذاتها إلى إشارات حرفية لا تجاوز
وظيفة الإشارة المجردة إلى الفكرة النثرية التى تحددت من قبل،
الأمر الذى یفضى بالصور الشعرية إلى أن تكون صورا جامدة لا
تحمل إلا وجها واحدا ودلالة فردية مباشرة.

وأحسبنى فى حاجة إلى القول إن الجمود والإشارية
بوصفهما خاصية بارزة فى الصور الشعرية التقليدية عند شعراء
الإیحاء لا ترجع فحسب إلى حرص الشاعر على تعليم السامعين
وإقناعهم بأفكاره وقضاياها، وإنما ترجع بالقدر نفسه إلى توليد

الشاعر المستمر لصور القدماء. وقد يحدث أن تكون في الصورة القديمة حياة وثناء، ولكن تلقّف الشاعر الإحيائي لها ثم تحويله إياها إلى ما يسميه بالمعنى المخترع أو المبتكر كان يقضى على كل ما في هذه الصورة من حياة وثناء، ويحيلها إلى تعبيرات جامدة، لا تستطيع أن توحى للقارئ بشئ، أو تثير فيه حالة شعورية خاصة، ومثال ذلك ما قاله الشاعر البدوي القديم^(٢٧):

كان القلب ليلة قيل يغمدى بلسلى العامرية أو يسراح
قطاة مرّما شرك فباتت تجانبه وقد طلق الجناح
لها فرخان قد تركا بقفر وعشهما تُصَفِّقُ الرِّيح
إذا سمعا هُبوبَ الريح هَبًّا وقالا أمنا، تاتى الرواح
فلا بالليل نالت ما تُرجى ولا فى المصبح كان لها براح

ويشعر القارئ فى مثل هذه الصورة، فى سياقها داخل القصيدة القديمة، بالحياة الغامرة التى تكمن فيها، كما يحس بالثناء الدلالى والشعورى الذى تحتويه، ولكن عندما يتلقف البارودى هذه الصورة - كعادته - ويجرى فيها توليده، يختفى الثناء القديم ويتحول إلى شئ من قبيل^(٢٨):

كأن قلبى إذا هاج الغرام به بين الحشا طائر فى الفخ يضطرب
صحيح أن التوليد - فى هذا السياق - لم ينته بالبارودى إلى الافتعال والمبالغة، ولكنه - على الأقل - حرم الصورة القديمة

من حياتها، فضلا عن أنه - من حيث هو عملية عقلية باردة - جمد لغة الصورة، وأفقدتها قدرتها على الإثارة والإشعاع وثرأء الدلالة.

وغالبا ما ينتهى استغراق الشاعر التقليدى فى الموروث إلى الدرجة التى يفقد معها إحساسه الفردى الخلاق باللغة، فلا تغفو اللغة ملكا خاصا له، يحاول أن يكتشف إمكاناتها الداخلية أو يتأمل تجربته الوجدانية فى ضوء جديد من خلال إعادته تشكيل علاقاتها، بل تصبح اللغة كائنًا غريبا عنه، يتأملها ويتناولها كما لو كانت قطاعا من الأحجار الملونة، وقد يصنع منها أشكالا هندسية طريفة، أو يبتكر صورا بارعة التوليد، ولكنه فى كل ما يصنع أو يبتكر لا يستطيع أن يبت الحياة فى عمله التصويرى، وينتهى إلى النتيجة التى انتهى إليها البارودى فى قوله(٣٩):

وسقت مع الفؤاة كميٲ لهو جموحا لا تلين على الجذاب
إذا أجمعتها بالماء قرئت ودار بجيدها لبب الحباب
أو(٤٠):

طارٲ بالبابنا سكرا، ولا عجب وهى الكميٲ إذا فى حلبة جمحت
حيث نجد أن البراعة الهندسية فى الصورتين ترتد إلى
المفارقة التى يحدثها استخدام الكلمة الواحدة بمعنيين (تورية)،
فالكميٲ هو الفرس البنى الغامق اللون، ولكن إذا استعاره

البارودى للخمر (والجامع المنطقى هنا فى اللون) ثم رشح الاستعارة ترشيحا خاصا حدثت المفارقة، وتعجب السامع من هذه الصورة التى يمكن أن تكون وصفا للخمر والفرس فى الوقت نفسه. وأتصور أننا يمكن أن نُقرّ ببراعة البارودى، ونوافقه على وصفه لنفسه عندما قال^(٤١):

بلغت بشعرى ما أردت، فلم أدع بدائع فى أكامها لم تفتق
ولكن هل العلاقة التى تقوم عليها الصورتان السابقتان علاقة جديدة؟ أو هل هى بمثابة كشف عن موقف شعورى خاص؟ أو - بعبارة أخرى - هل تثير فى نفوسنا شيئا؟ أو تجعلنا نرى موضعها فى ضوء حدس مغاير؟ إن الإجابة عن كل هذه الأسئلة بالنفى من وجهة نظرى على الأقل، فالعلاقات قديمة استخدمت عشرات المرات قبل البارودى، كل ما حدث هو شئ من التحوير أو التعقيد، ولكن جوهر العلاقة ظل ثابتا جامدا كما كان، فضلا عن أن الصورتين السابقتين لم تأتيا إلا نتيجة نوع من أنواع العبث الذهني، أو نوع من اللعب بكلمات بعيدة عن وجدان الشاعر، وليس بينها وبين مشاعره الخاصة أية صلة أو قرابة.

لقد توقف الشاعر الإحيائي - فى جوانبه التقليدية - وقولا طويلا عند الكلمات بوصفها أشياء قائمة بذاتها، واعتمد على

جربسها اللفظى فيما أتى به من محسنات مختلفة الأنواع جعلها همه فى شعره، واعتمد على الكلمة المفردة فى استخراج التورية التى عدها القدماء آية من آيات البلاغة، بل جعل من رسمها وأحرفها مادة للتشبيهات والاستعارات، ولكنه فى كل محاولاته التقليدية كان منفصلا عن لغته التى لم يعالجها من حيث صلتها بمخزونه الشعورى الفردى.

ويؤكد ذلك استخدام الشاعر الإحيائى المصرى - على سبيل المثال - لألفاظ لا يمكن أن يكون لها تاريخ نفسى حى فى أعماقه وأعماق سامعيه، مثل ألفاظ الحيا والغيث والمطر، والهودج والناقة، والعقيق ونجد... إلخ. قد يكون لمثل هذه الألفاظ علاقاتها الحميمة بوجودان الشاعر البدوى القديم، لأنها معطيات عالمه الذى يعايشه ويتفاعل معه، فالمطر مثلا - فيما يراه هذا الشاعر - هو رمز الخصب والثراء وتجدد الحياة مرة أخرى، ولكن هذا «الما وراء» النفسى لكلمات المطر والحيا والغيث يختفى تماما عندما نأتى إلى شاعر مثل البارودى عاش فى بيئة أشبعها النيل حتى البشم، ونكتشف أن إلحاحه على هذه الكلمات لا يمكن أن يستند إلى «ما وراء» نفسى خاص، ولا حتى إلى إحساس مغاصر بالكلمة.

قد نقول: ولكن الكلمة المفردة لا قيمة لها، فالشاعر قادر على أن يمنحها - مهما كانت - حياة جديدة عندما يخلق علاقة

كامنة تجمع بينها وبين غيرها من الكلمات. وهذا صحيح، فكلمة «المطر» رُدتْ إليها الحياة بل تدفقت فيها حياة ثرية لا حدود لها عندما استخدمها شاعر معاصر مثل بدر شاكر السياب في قصيدته الشهيرة «أنشودة المطر». ولكن هذه الحياة الجديدة التي يمنحها الشاعر - أى شاعر - للكلمة تتوقف على أمرين: نوعية العلاقة التي ترتبط بها هذه الكلمة، ونوعية السياق الذى تندمج فيه هذه العلاقة. وكلا الأمرين يترد إلى رؤية جديدة للواقع، ينبغى أن ينفرد بها الشاعر عن سابقه بل عن معاصريه، وهذا أمر لم يحدث فى الجوانب التقليدية من شعر شاعر الإحياء الذى قطع استغراق مخيلته التقليدية فى الموروث صلتها بالعالم الحى من حولها.

الهوامش:

- (١) الشوقيات ٢٢١/١.
- (٢) المصدر نفسه ١٠٢/١، ١١٣، ١١٩، ١٥١، ١٥٥، ١٦٣، ١٨٠، ١٨٤، ٢٤٨، ٢٥٣، ٢٦٦.
- (٣) ديوان البارودي ٢٤٩/٢.
- (٤) عبد المحسن بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١، ص: ١٧٤ وما بعدها.
- (٥) عن المرجع السابق، ص: ١٨١.
- (٦) طه حسين: حافظ وشوقي، القاهرة ١٩٣٣، ص: ١١٩ وما بعدها.
- (٧) الشوقيات ٤٦/٢.
- (٨) المصدر نفسه ٢٤١/٢.
- (٩) المصدر نفسه ٢٧٧/١.
- (١٠) المصدر نفسه ١٨/٣.
- (١١) المصدر نفسه ٣٣/١.
- (١٢) المصدر نفسه ٢٤٣/١.
- (١٣) المصدر نفسه ٢١٠/١.
- (١٤) على الجندي: فن التشبيه، مطبعة نهضة مصر، القاهرة ١٩٥٢، ٢٤٤/١.
- (١٥) ديوان حافظ ٣٠٠/١.
- (١٦) المصدر نفسه ٣٠٤/١.
- (١٧) ديوان البارودي ٧٠/١.
- (١٨) المصدر نفسه ١٢٦/١.
- (١٩) المصدر نفسه ١٦٨/٢.
- (٢٠) المصدر نفسه ٢١٧/٣.

- (٢١) الشوقيات ٤/١.
- (٢٢) المصدر نفسه ١/٢٩٢.
- (٢٣) المصدر نفسه ٣/١١٢.
- (٢٤) المصدر نفسه ٤/٥٣.
- (٢٥) ديوان البارودي ٢/٣١.
- (٢٦) ديوان أمي الطبيب المتني، ص ٩٢.
- (٢٧) ديوان البارودي ١/٢٩٣.
- (٢٨) المصدر نفسه ٢/٣٠٠.
- (٢٩) ديوان الهذليين، النار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٥، ١/١-٢١.
- (٣٠) ديوان حافظ ١/٧١، ٢٤٩، ٢٥٩، ٢٦٣، ٢٧١ و ٧/١١.
- (٣١) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص: ٩.
- (٣٢) الشوقيات ٤/١٢٥-١٢٦.
- (٣٣) ديوان البارودي ١/٩٥-٩٦.
- (٣٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، الدواوين الشعرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣، ص: ٢٤٢-٢٤٣.
- (٣٥) ديوان البارودي ١/٩-١٠.
- (٣٦) الشوقيات ٤/٣٤-٣٥.
- (٣٧) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار فراج، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٩، ص: ٧٣-٧٤ وانظر الأغاني، تحقيق إبراهيم الإيباري، دار الشعب، القاهرة ١٩٦٩، ٢/٤٦.
- (٣٨) ديوان البارودي ١/١١١.
- (٣٩) المصدر نفسه ١/١٠٢.
- (٤٠) المصدر نفسه ١/١٦٩.
- (٤١) المصدر نفسه ٢/٣٥٠.

الوصف والمحاكاة

١ - التصوير والمحاكاة

للصورة الشعرية في الشعر الكلاسيكي وظيفة لا تفارق
دوائر الوصف والمحاكاة، وربما كان الأدق أن نقول المحاكاة
فحسب، ذلك لأن الدلالة الكلاسيكية للمحاكاة تنطوي على معنيين:
أولهما محاكاة الطبيعة بما فيها الإنسان وتصويرها تصويراً
صادقاً. وثانيهما محاكاة المبدعين القدماء بوصفهم طبيعة ثانية
مضافة إلى الطبيعة الأولى. وأصل الحركة في الدائرة الأولى من
المعنى هو نفسه الموجود في الدائرة الثانية، فالمحاكاة تعنى التقليد
في الحالين، والنسج على منوال سابق، سواء كانت المحاكاة تقليداً
للطبيعة أو نسجاً على منوالها، أو كانت تقليداً لأعمال السابقين التي
كانت - بدورها - تقليداً للطبيعة ونسجاً على منوالها. ولذلك كانت
محاكاة القدماء نوعاً من تقليد التقليد، أو محاكاة ثانية بالدلالة التي
استخدمها بعض البلاغيين العرب، ومنهم حازم القرطاجني في
كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

لكن علينا ملاحظة أن اقتران المحاكاة بالتقليد في نوعها لم
يكن يعنى الاكتفاء بالنقل عن الطبيعة أو عن السابقين فحسب، بل
كان يجمع إلى معنى النقل اتّباع الطرائق نفسها في العمل

والالتزام بالقواعد ذاتها فى الصياغة والبناء، وذلك بالقدر الذى كان يسمح لللاحق أن يبرز تميزه على السابق، فى الإطار نفسه من إمكانات المحاكاة، أو أفقها الذى كان يسمح بإبراز المهارة، كما كان يسمح للمتأخر أن ينافس المتقدم فى المضمار نفسه من الصنعة. وذلك هو المعنى الذى قصد إليه أعلام المدرسة الإحيائية، حين كانوا يؤكدون صلتهم بالسابقين ومنافستهم معهم فى الوقت نفسه، تماما كما قال محمود سامى البارودى^(١):

فيا ربما أخلى من السبق أول ويذّ الجياد السابقات أخير
هذا الشعور بضرورة متابعة القدماء فى المضمار ذاته والتفوق عليهم فى الوقت نفسه هو الشعور الذى امتلأت به الخيلة التقليدية عند البارودى وأحمد شوقى وحافظ إبراهيم وغيرهم من شعراء الإحياء: وهو الشعور الذى انطوت عليه دلالات المحاكاة، سواء فى المعنى الذى وصلها بالطبيعة وقرنها بمناقسة الطبيعة فى الأفق نفسه من إتقان الصنع، أو المعنى الذى وصل السابق باللاحق فى دائرة الاتباع التى لم تخل من معنى المنافسة. ولذلك كانت صور الوصف الناتجة عن الخيلة التقليدية محاكاة للطبيعة على سبيل تقديمها للحس بنعتها، أو تصويرها لمخيلتنا كأننا نراها، وذلك بالبراعة نفسها التى هى لازمة من لوازم إتقان الصنع فى عمل الطبيعة، كما كانت صور الوصف فى الوقت نفسه محاكاة للشعر

القديم فى المجال نفسه الذى تتسع به حدقتا الشاعر ليلتقط تفاصيل المشهد ويصوغه.

وقد كان الشاعر الإحيائي فى أدائه صور الوصف والمحاكاة التقليدية يتحرك فى أفق من المبادئ البلاغية الموروثة التى صاغها أمثال قدامة بن جعفر صاحب كتاب «نقد الشعر» وأبو هلال العسكري صاحب كتاب «الصناعتين» وابن رشيق صاحب كتاب «العمدة». ولقد ذهب الأول إلى أن أحسن الشعراء وصفًا هو من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى يتركب منها الموصوف، وأظهرها فيه وأولاهها، حتى يحكيه ويمثله للحس بنعته. وذهب الثانى إلى أن أجود الوصف ما استوعب أكثر معانى الموصوف «حتى كأنه يصور الموصوف لك، فتراه نصب عينك». وذهب الثالث إلى أن أحسن الوصف «ما نعت به الشئ حتى يكاد يمثله عيانا للسامع» كما ذهب إلى أن «أبلغ الوصف ما قلب السمع بصرا». ولا تبعد دلالة العبارة الأخيرة عن دلالة «حكاية» الموضوع و«تمثيله للحس بنعته» عند قدامة، ولا عن دلالة جودة الوصف الذى يصور الموصوف «فتراه نصب عينك»، فكلها دلالات متكررة الرجوع فى إشارتها إلى بلاغة المحاكاة التراثية التى هى وصف يضعنا فى حضرة الأصل، أو الوصف الذى هو محاكاة تمثيلية أمينة للأصل^(٢).

ويعنى ذلك أنه لا فارق جنريا بين مسمى الوصف ومسمى

المحاكاة فى أفق المبادئ البلاغية الموروثة التى انطوت عليها مجالات الشعر الإيحائى، وذلك من حيث الانتساب إلى مبدأ الصناعة الشعرية الأساسى الذى يتضمن مفارقة الاتباع الذى هو منافسة، والمنافسة التى هى اتباع. وقد نتجت عن هذه المفارقة خصائص الصور الشعرية التى صاغتھا المخيلة التقليدية للشاعر، ومايزته عن غيره فى دائرة التقديم الحسى للموضوعات. وهى الدائرة التى وصلت معنى المحاكاة بمعنى التصوير، خصوصا فى علاقة المحاكاة بمشاهد الطبيعة، ومن ثم قدرة الشعر على تقديم موضوعات هذه الطبيعة إلى الحس بنعتھا.

والتصوير هو الوجه الآخر من المحاكاة فى هذه الدائرة، ولا تفارق دلالة افتراضين: أولهما أن أسلوب الشعر فى الصياغة اللغوية يقوم على تقديم الموضوعات بطريقة حسية، أو محاكاة الموضوعات بما يبرزھا فى مدركات حس المتلقى. وثانيهما أن هذه الخاصية التصويرية فى الشعر تجعله قرينا للرسم، ومشابها له فى بعد أساسى من أبعاد التشكيل والصياغة، والتأثير والتلقى، وإن اختلف عنه فى المادة التى يصوغ بها ويصور بواسطتها. ولذلك تحدث الجاحظ قديما عن الشعر الذى وصفه بأنه «جنس من التصوير»^(٣). وذهب عبد القاهر الجرجانى إلى أن من صفات الشعر أنه يفتح «إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين». وقارن

مبد القاهر بين «التصويرات الشعرية» و«التصاوير» التي يصنعها
الحدّاقُ من الرسامين أو المصورين.

وقد أضاف شعراء الإحياء إلى المشابهة القديمة بين الشاعر
والرسم مشابهة حديثة بين الشاعر والمصور الفوتوغرافى، ومن ثم
بين عين الشاعر وعين الكاميرا، وهى مشابهة مقترنة بمخترعات
العصر الذى عاش فيه شعراء الإحياء، ودالة على محدثاته التى لم
يكن يعرفها القدماء من الشعراء وأهل البلاغة. ولكنها - رغم ذلك،
وخصوصا فى صفتها الغالبة - لا تخرج عن الإطار نفسه من
المشابهة القديمة، ولا عن المعنى الأساسى للمحاكاة: إذ لم تكن عين
الكاميرا مقترنة فى أذهان شعراء الإحياء ونقادها إلا بدقة النقل،
والمقدرة اللافتة على تصوير المشاهد كما هى فى الأصل. ولم يكن
يخطر على أذهانهم وقتذاك أن فنية «اللقطه» فى التصوير بالكاميرا
ليست فى نسخ الأصل، وإنما فى تقديمه من زاوية تبرزه فى ضوء
جديد، وتمنحه معنى مغايرا للمعهود. ولذلك اقترنت «اللقطه» بدلالة
«اللوحه» فى دائرة المحاكاة الأمينة نفسها، ولم تجاوزها فى الشعر
الإحيائى الذى لم يفارق نزوعه الكلاسيكى الغالب.

ولذلك لم يكن من المصادفة أن الدلالات التى يدور فيها
مصطلح التصوير ومشتقاته فى الشعر الإحيائى تعنى تقديم صورة
بصرية للموضوع المحاكى، وتقرن عمل الشاعر بعمل المصور

الفوتوغرافى والرسام كما سبق أن أوضحت. ولا بأس من بعض التكرار فى هذا المقام لتأكيد ما يترتب على ذلك فى الشعر الإيحائى بوجه عام، خصوصا حين نجد البارودى يصف إحدى قصائده بأنها (٥):

كزجاجة التصوير شَفْتُ فَأَجَلَّتْ من وَصْفِهِ ما كان غير قَرِيبِ
أو يخاطب أحد ممدوحيه قائلا (٦):

شَفْتُ زجاجةً فكرى فارتسمت بها عليك من منطقي فى لوح تصوير
أو يقول فى قصيدة ثالثة (٧):

طَبَعَتْهُ فى لَوْحِ الفؤاد مخيلتى بزجاجة العينين فهو مُصَوِّرُ
وغير بعيد عن العنصر المتكرر فى هذه الدائرة الدلالية ما يقوله إسماعيل صبرى عن شعر أحمد شوقى (٨):

مرحبا بالحياة فى الوصف تسرى فيعماد الموصوف والأحياء
وما رثى به حافظ إبراهيم إسماعيل صبرى بقوله (٩):

وشعرك كالماء فى صفوه على صفحته تراهى الصبور
وأخيرا ما وصف به أحمد شوقى ترجمة واصف غالى الشعرية بقوله (١٠):

فى كتاب حوى المحاسن فى الشُّر شعر وأوعى جوائز الأمثال
من صفات كتبتها العين صدقا فى أداء الوجوه والأشكال

وتلتقى كل هذه الأليات لتحدد عمل المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائي، سواء في علاقتها بموضوعات الطبيعة ومدرجاتها، أو الكيفية التي كان الشاعر يرى بها شعره، من حيث هو - أى الشعر - محاكاة بالكلمات التي تهدف إلى تقديم صور تعكس الأشياء كما تفعل العين الإنسانية أو صفحة الماء أو آلة التصوير. وذلك هو السبب في أن المتمعن في الشعر الإحيائي يسهل عليه ملاحظة أن كلمة «التصوير» أو «الصورة» لا ترد عادة في هذا الشعر إلا وهي مقترنة بفعل «يرى» أو فعل «يبصر» أو مشتقات كل منهما، الأمر الذي يجعلها مترادف ومعنى اللوحة (Picture) التي يرسمها الرسام، أو الصورة التي تلتقطها آلة التصوير التي كانت اختراعاً مثيراً في ذلك الوقت. ودليل ذلك ما حرص الشاعر الإحيائي على توصيله إلى قرائه، خصوصاً في مجال الاستطراف الذي كان يدفعه إلى ذكر آلة التصوير، غير مفارق الوعي بالتقاليد التي كانت تدفعه إلى أن يقارن عمله بعمل الرسام في دائرة محاكاة الإحساسات البصرية. ومثال ذلك ما يقوله محمود سامي البارودي^(١١):

إذا تَلَفْتُ لم أبصر سوى صور في الأذهن يرسمها نقاش آمالي

أو ما قاله حافظ إبراهيم عن شكسبير^(١٢):

ولوع بتصوير الطباع فلم يجز بعاطفة إلا حسبناه يرسم
أراني في ماكيث للحقد صورة تكاد بها أحشاؤه تتضرم
وقد ترتب على هذا الفهم للتصوير حرص الشاعر الإحيائي
- أثناء معالجته شعره الوصفى - على أن يرى قارئه شيئاً منظوراً
في كل أوصافه التي تتحدث عن المرأة أو الطبيعة أو الخمر، كما لو
كان هذا الشاعر يفترض أن التقديم البصري للموضوع هو الذي
يعجب القارئ ويثير دهشته. ولذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن
يضع شوقي (أو يضع من تولى إعداد الجزء الثانى من
«الشوقيات») لإحدى قصائده عنواناً، هو «اليسفور كأنك تراه» جنباً
إلى جنب عناوين موازية من قبيل «منظر الشروق والغروب فى عالم
الماء من أعلى السفينة» و«منظر طلوع البدر من السفينة» و«بلدة
المؤتمر لناظرها فى بهجة مناظرها». وكلها عناوين تشبه غيرها فى
الإلحاح على «المنظور» فى تقديم «منظر» الطبيعة بعينى الشاعر
«الناظر» إلى بهجة «مناظرها». وإن دل ذلك على شئ فإنما يدل
على مبدأ جمالى (كلاسيكى) صاغه البارودى شعراً بقوله فى أحد
أبياته (١٣):

لا غرو أن همت من وجد بصورتها فالحسن مشغلة للعقل والبصر
ولعل فى الجمع بين العقل والبصر ما يؤكد الصفات

١٤ الكلاسيكية للشعر الإحيائي، خصوصاً في تأكيد حضور العقل الذى يحكم حركة الخيال الإحيائي ويوجّهها، مقروناً بتأكيد حضور البصر الذى وضعه التراث العقلانى العربى فى موازاة العقل، من حيث غلبته على بقية الحواس ورياسته لها. وكانت نتيجة ذلك تقليص الخيال فى دائرة المنظور وحده، كما لو كنا لا نستطيع أن نتخيل صورة ليست بصرية. وكان تراثنا العقلانى فى ذلك متابعاً للتقاليد الكلاسيكية التى أسّس لها أرسطو مهادها فى كتابه عن النفس، خصوصاً حين أكّد أن البصر هو الحاسة الرئيسية للإنسان، وأنه لهذا السبب اشتق اسم التخيل (Phantasia) فى اليونانية من النور (phaos) إذ بدون النور لا يمكن أن نرى^(١٤)، وذلك تأكيد تردّدت أصدأؤه فى الفلسفة الإسلامية، ولا أدل عليه مما يقوله أحد «إخوان الصفا» من «أن السمع والبصر من أفضل الحواس وأشرفها التى وهب البارئ جل ثناؤه للحيوان، ولكنى أرى البصر أفضل لأنه كالنهار والسمع كالليل»^(١٥).

وعندما يغدو البصر قرين العقل فى مشغلة الحسّن، ويغدو «النظر» نفسه مرادف «التعقل» فى التقاليد الكلاسيكية، فمن الطبيعى أن يتبادل كل من العقل والبصر الصفات، وأن يصبح البصر تعقّلاً للأشياء فى جميع تفاصيلها، وإدراكاً لها فى كل هيئاتها، الأمر الذى يجعل من فعل المحاكاة فعل تقليد لما يدركه

البصر بالدرجة الأولى. ويلزم عن ذلك أن يغدو استقصاء المشهد ونقل كل جزئياته وعناصره أسلوباً متّبعا، لا يمكن أن يتخلّى عنه الشاعر، أو يقصر فيه، خصوصا في أبواب الوصف، وذلك لكي يحقق لقارئه إمكانية الرؤية البصرية المطلوبة.

وهناك قصة بالغة الدلالة في الحرص على هذا الأسلوب، رواها أحمد عبد الوهاب أبو العز الذي عمل سكرتيراً لأمير الشعراء أحمد شوقي في الفترة الأخيرة من حياته. وذكرها في كتابه «أثنى عشر عاما في صحبة أمير الشعراء» الذي صدر عن المكتبة التجارية بعد شهر تقريبا من وفاة أحمد شوقي. ويسترجع أحمد أبو العز في هذه القصة^(١٦) ما حدث في الساعة الخامسة من مساء الثامن عشر من يولية سنة ١٩٣١، حين كان يسير مع أمير الشعراء في الشارع الجديد (في ذلك الوقت) الموصل من المنتزه إلى شارع أبي قير في ضواحي مدينة الإسكندرية. وكان ذلك الشارع هو ما اعتاد شوقي الرياضة فيه يوميا سيرا على الأقدام. وعندما خرج الاثنان من السيارة للتريض، وقف شوقي ينظر إلى النخيل، ثم قال لسكرتيه اكتب، فأخرج السكرتير قلما وورقة، وأملأ عليه شوقي أبياته التي تقول:

أرى شجرا في السماء احتجب وشقّ العنان بمراى عجب

مَاذَا قَامَتْ هُنَا أَوْ هُنَاكَ ظَوَاهِرُهَا دَرَجٌ مِنْ شَشْنَبِ
 وَلَيْسَ يُؤْذَنُ فِيهَا الرِّجَالُ وَلَكِنْ تَصِيحُ عَلَيْهَا الْفُجْرُ
 وَيَاسْقَةَ مِنْ بَنَاتِ الرِّمَالِ نَمَتْ وَرَبَتْ فِي ظِلَالِ الْكَثَبِ
 كَسَارِيَةِ الْفَلَكَ، أَوْ كَالْمَسَالَةِ أَوْ كَالْفَنَارِ، وَرَاءَ الْعَصَبِ
 تَطُولُ وَتَقْصُرُ خَلْفَ الْكَثِيبِ إِذَا الرِّيحُ جَاءَ بِهِ أَوْ ذَهَبَ
 تَخَالُ إِذَا انْقَدَتْ فِي الضَّحَى وَجَرُّ الْأَهْيَلِ عَلَيْهَا اللَّهَبِ
 وَطَافَ عَلَيْهَا شِعَاعُ النَّهَارِ مِنْ الصَّحَرِ أَوْ مِنْ حَوَاشِي السَّحَبِ
 وَصِيفَةُ فَرَعُونَ فِي سَاحَةِ مِنْ الْقَصْرِ وَاقِفَةٌ تَرْتَقِبُ
 قَدْ ائْتَمَصَتْ بِفُصُوصِ الْعِيقِ مَقْصَلَةَ بِشُذُورِ الذَّهَبِ
 وَنَاطَتْ قَلَانِدَ مَرْجَانِهَا عَلَى الْمَدِيرِ وَاتَّشَحَّتْ بِالْقَصَبِ
 وَشَدَّتْ عَلَى سَاقِهَا مُمْزِرًا تَعْقُدُ مِنْ رَأْسِهَا لِلزَّنَبِ

وعند البيت الأخير، كان شوقي وسكرتيه قطعاً قرابة كيلو
 متر سيرا على الأقدام، وكان يتخلل المسير قليلاً من الوقوف والنظر
 إلى النخيل، ثم ركب الشاعر وسكرتيه السيارة، وبعد مسافة
 قصيرة قال له: اكتب، فأخرج السكرتير قلمه للمرة الثانية، فأملأه
 شوقي:

أهذا هو النخل ملك الرياض أمير الحقول، عروس العزب
 طعام الفقير، وحلوى الغنى وزاد المسافرين والمفسدات
 فيا نخلة الرمل لم تبخلنى ولا قصرت نخلات التُّرب
 وأعجب كيف طوى نكرُكُنْ ولم يحتفل شعراء العرب
 أليس حراماً خلق القصائد من وصفكـن وعطل الكتب
 وأنن في الهاجرات الظلالُ . كأن أعالِكُكُن العُيب
 وأنن في اليد شاة المعيل جناها بجانب أخرى حَلَبُ

وعند هذا البيت، وصلت السيارة منتصف شارع فكتوريا
 الذى تغير اسمه إلى شارع إسماعيل صدقى، ثم تغير اسمه بعد
 ذلك، فقال أحمد شوقي لسكرتيه: كفى، فردَّ الرجل قلمه وورقه إلى
 جيبه، ولكن لم تمض بضعة ثوان حتى قال له شوقي: انظر إلى
 جمال هذه النخلة فى حديقة المنزل، وأشار إلى منزل على اليمين، ثم
 قال لسكرتيه: اكتب:

وأنن فى عرصات القصور حسان الدمى الزائغات الرحب
 ثم قال: كفى. وعندما وصلا إلى المنزل فى النهاية، وفتح باب
 السيارة، قال شوقي لسكرتيه: ألسنت دمياطيا؟ قال السكرتير:
 نعم. قال شوقي: كائنك وكنت فى وسط النخيل، فمدينة دمياط محاطة
 بكثير من النخيل، فماذا رأيت؟ وهل تركنا من صفات النخيل شيئاً؟

وخرج من السيارة إلى «فراندة» المنزل، وجلسا، وأخذ السكرتير يتذكر بضع دقائق، ثم قال لشاعره: لم تترك إلا تعدد ألوان النخل، فابتسم شوقي وقال: أنت اليوم حاضر الذهن، ثم قال: اكتب. وقبل أن يخرج السكرتير الورق والقلم، قال شوقي:

جناكن كالكرم شتى المذاق وكالشهد فى كل لون تحب
والقصة كلها واضحة الدلالة على حرص الشاعر على استقصاء تفاصيل المشهد الذى كان يعاينه ويتمعن فيه حتى يحكيه للحس بنعته وكل تفاصيله. والشبه واضح بين الشاعر والرسام فى هذه العملية، فأحمد شوقي ظل يداوم النظر إلى موضوعه، محدقا فيه كى يلتقط كل ما يساعد على نقل موضوعه الشعرى فى قصيدته التى أصبحت أشبه باللوحة فى علاقتها بالموضوع المباشر (الموديل) الذى يصوره الرسام، أو أصبحت شبيهة «اللقة» الفوتوغرافية فى أمانة النقل. وهدف الاستقصاء واضح فى متابعة تجليات الموضوع، أو تعدد أشكال حضوره. وهو هدف يكتمل بالاختبار الذى دفع به شوقي سكرتيه إلى مساعلة القصيدة التى صاغها (والمنشورة فى الجزء الرابع من ديوانه بعنوان «النخل ما بين المنتزه وأبى قير») ليتأكد من استقصاء جميع التفاصيل، فيكتشف بهذا الاختبار خاصية تعدد ألوان الثمر التى أغفلها، فينظمها بيتا على الفور كى تكتمل التفاصيل.

ومن اللافت للانتباه أن يتضافر هذا الحرص على منافسة الطبيعة فى التصوير المحاكى لها مع منافسة القدماء، ليس فى تقنية النظم فحسب وإنما فى استكمال ما فاتهم من وصف النخل الذى يأخذ عليهم شوقى التقصير فيه، مضيفاً إلى ما تركوه ما يؤكد حضوره الخاص فى تقاليد المنافسة التى لا تخرج عن معنى الاتباع. ويبدو الأمر - من هذا المنظور - كما لو كان شوقى لا يكفى باستقصاء عناصر المشهد التى يحاكى بها جمال الطبيعة، وإنما يكمل الاستقصاء بما يتفوق به على القدماء فى باب الوصف الذى أغفلوا فيه إعطاء النخلة حقها. ولذلك يعجب شوقى فى أبياته من إغفال شعراء العرب وصف النخلة مع أنها الظل فى الهجير، والبحر فى جناها المثمر، كما أنها مصدر الغذاء لمن كثرت عياله، وجناها عذب الطعم فى مذاقه الذى يزيل الإحساس بالعطش.

ولفت الانتباه فى حرص شوقى على الاستقصاء أن الحاسة الإدراكية الأساسية هى حاسة العين التى تتولى التحديق فى الموضوع الطبيعى المحاكى. أقصد إلى التحديق الذى يهيمن به المنظور الذى لا يدع سبيلاً لبروز بقية مدركات الحواس، فلا أثر ملموساً للصورة الشمية أو النوقية أو اللمسية أو السمعية فى تدقيق تفاصيل النخل، والتركيز كله على حركة العين التى تلتقط ما يقع فى مجالها الإدراكى وتبرزه، حتى فى الصورة السمعية التى

ينطوى عليها البيت الثالث، والتي سرعان ما تنداح في وفرة
المركبات البصرية التي تنطوى عليها الصور اللاحقة، فلا يتبقى من
المشهد سوى ما تراه العين المتعقلة التي يحكم العقل حرصها على
التفاصيل.

ولا ينسى شوقي في هذا التحديق أن يؤكد ميراثه المصري
الذي يصله بحضارة الفراعنة، ويتيح له أن يضيف إلى صورهم
المستطرفة ما هو أجدّ في استطرافه، فيأتى بهذا التشبيه الذي
تتجلى فيه النخلة وصيفة لفرعون، معتصبة بفصوص العقيق،
مفصلة بشذور الذهب، تغطى صدرها قلائد المرجان التي تضيف
إلى جمال الوشاح المقصَّب. ولكن رغم جدة الصورة، من منظور
الاستطراف والاستقصاء، فهي لا تخلو من متابعة طريقة الشاعر
العباسي ابن المعتز في التشبيه، وحرصه على تأكيد نفاسة عناصر
المشبه به. ولكن شوقي يؤكد مهارته بترشيح التشبيه وتفصيله الذي
لا يدع شيئا من زينة الوصيفة النخلة، أو النخلة الوصيفة، إلا
ذكرها لإظهار البراعة التي تقتزن في النهاية بما يقع في دائرة
إدراك العين دون غيرها من الحواس.

ولا تقتصر هيمنة حاسة العين على القصيدة السابقة، وإنما
تجاوزها إلى غيرها من القصائد عند شوقي وعند غيره من شعراء
الإحياء. ودليل ذلك ما لاحظته محمد حسين هيكل في تقديمه ديوان

البارودى، خصوصاً حين أكد أن «تصوير المنظور صفة بارزة فى شعر البارودى كله» وأن البارودى يحرص فى وصفه على «تصوير المشهد الذى تراه أعيننا كما يراه هو». وقد أكد محمد حسين هيكل أن هذه الخاصية تبرز على نحو خاص عندما لا يقوم البارودى بتقليد القدماء، ولكنه استدرك على نفسه بقوله إن هذا التصوير للمنظور كان يغلب على البارودى حتى وهو يقلد القدماء، كما فى بائيته التى قالها فى صباه معارضا قصيدة الشريف الرضى^(١٧):

لغير العلا منى القلى والتجنبُ

وهى البائية التى نقرأ فيها^(١٨):

وفتيان لهم قد دموت والكرى خباء بأهداب الجفون مطنّب
إلى مريع يجرى النسيم خلاله بنشر الخزامى، والندى يتصبّب
فلم يمض أن جاؤا ملّين دعوتى سراعاً كما وافى على الماء ريرب

وغلبة الصورة البصرية على الأبيات واضحة، حتى مع وجود ما يتصل بحاستى الشم واللمس فى نشر رائحة الخزامى وتصبّب الندى، لكن أهداب الجفون هى التى تحتل موضع الصدارة لتفتح الأبيات فى سياقها على العين التى لا تكفّ عن التحديق فى المشاهد التى تسرح النواظر فيها، كما يقول البارودى نفسه فى غير هذه القصيدة. وإذا كانت «أهداب الجفون» دالا ينصرف مدلوله الأول إلى الفتنة بالمنظور، فى الإلحاح على محاكاة الوصف التى

تقلب السمع بصرا، فإن «معاهد الأجفان» دال مواز، يبرزه استهلال القصيدة التي كتبها البارودي سنة ١٨٦٥، حين كان يحارب مع جند السلطان العثماني متمردى جزيرة «كريت» (أقريطش) اليونانية:

أَخَذَ الكرى بمعاهد الأجفانِ وَفَقَا السُّرى بأعْنَةِ الفرسانِ
والليل منشورُ النواثبِ ضاربٌ فوق المتالعِ والرُّيا بجرانِ
لا تستبين العين فى ظلمائه إلا اشتعال أسِنَّةِ المُسرَّانِ
نسرى به ما بين لُجَّةِ فتنَةٍ تسمو غوارِيبُها على الطُوفانِ
فى كلِّ مريأةٍ، وكُلِّ ثنيَّةٍ تَهْدَأُ سامرةٍ، وعَزْفُ قِيانِ
تَسْتَنُّ عاديةً، ويصهلُ أجردٌ وتصيحُ أحراسٌ، ويهتفُ عانى
قوم أبى الشيطانِ إلا نَزَغُهُمْ فتسللوا من طاعة السلطانِ
ملثوا الغضاءَ، فما يبين لناظِرٍ غيرُ التماعِ البيضِ والخُرْمَانِ
فابدر أكر، والسماء مريضةٌ والبحر أشكلُ، والرماح دوانى
والخيلُ واقفةٌ على أرسائها لطراد يوم كريهةٍ ودهانِ
والاستهلال كله تغلب عليه النزعة البصرية التى تلح على مفردات المشهد، ابتداء من معاهد الأجفان التى أخذها النوم فحال

بين الأعين والرؤية، ما خلا أعين الفرسان التي لا تغمض لها يقظة
الواجب جفناً، مروراً بالليل الذي أطبق على الوهاد والريا كالبعير
الذي يترك على ما تحته فيخفيه، لا تستبين العين في حلقة ظلماته
إلا اشتعال أسنة الرماح التي تنعكس على أضواء نيران الحراسة،
ولا تسرى فيه سوى أصوات فتنة المتمردين الذين تنقل الريح
أناشيدهم الحماسية كما تنقل سهيل الخيول وصياح الحراس
وهتاف الأسرى، وقد زحم هؤلاء المتمردون الفضاء المظلم الذي لا
يرى الناظر فيه إلا التمايع السيوف ونصال الرماح، والبدر الذي
مال لونه إلى السواد، والسماء التي اختفت نجومها بسبب غبار
المعارك فشحب نورها كالوجه المريض. وأضيف إلى ذلك الصور
البصرية للبحر الذي خالطت مياهه دماء القتلى والجرحى، والرماح
المشتبكة، والخيول المتأهبة مع فرسانها لخوض المعركة المقبلة مع
النهار الآتي باحتمالات الحياة أو الموت.

وليس في المشهد كله سوى الإلحاح على اللغة البصرية التي
تقدم للعين ما تراه، فلا تحكى من مفردات المشهد للحواس إلا ما
يخاطب حاسة البصر بالدرجة الأولى. والنتيجة هي تقلص أثر
العنصر السمعى في المشهد إلى حد لا فت، وانقلاب السمع إلى
بصر، تماماً كما ينقلب سهيل الخيل وصياح الحراس وهتاف
العانى إلى مركات بصرية، تبين لوازمها للناظر الذى تسرى عينه

بين المناظر، فلا يشدّها إلا ما يجانسها. وأحسب أن ذلك هو السر في غلبة دوال «العين» ولوازمها في المجالات الدلالية للوصف في القصيدة، جنباً إلى جنب المفردات البصرية الغالبة، وهي المفردات التي يتأكد حضورها بتراكيب دالة من مثل «لا تستبين العين» و«فما يبين لناظر» و«ارتمت عيناى بين...» .. إلى آخر التراكيب الملزمة لأفعال الرؤية.

وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت الصور السمعية أو الشميّة أو اللمسية أو الذوقية - وكل ما خالف الصور البصرية - قليلة على نحو واضح في مجالات الوصف ومحاكاة الطبيعة في شعر الإحياء. وحتى عندما توجد هذه الصور فإنها توضع في مرتبة ثانوية إلى جانب الصور البصرية، وذلك بوصفها مجرد عامل مساعد يكمل الاستقصاء والحصص الوصفيين، فالأصل في الوصف هو ما قلب السمع بصراً، أو ما حكى الموضوع للحس بنعته البصرى، تماماً كما فعل شوقي في هذا الجزء من قصيدته التي قالها «يصف مشاهد الطبيعة في طريقه إلى الأستانة قادماً من أوروبا» (٢٠):

ولقد تمر على الغدير تخالجه والنبت مرآة زهت بإطار
حلو التسلسل موجه وخريره كأنامل مرت على أوتار
مدّت سواعد مائه وتألقت فيها الجواهر من حصي وجمار

ينساب فى مخضلة مبتلة منسوجة من سندس ونضار

والصور تبدأ باللغة البصرية للعين التى ترى فى الغدير
المحاط بالنبات مرآة زهت بإطارها الأخضر، وتتبدل الصور لتتخذ
صفة سمعية ذوقية، قرينة بحلاوة التسلسل التى تمزج ما بين
إحساس ذوقى وإحساس سمعى، فى حلاوة تسلسل الموج والخير،
وذلك لتخايل بإحساس لمسى مصدره الأنامل التى مرّت على أوتار،
ولكن تشبيه الأنامل لا يترك للإحساسات الذوقية والسمعية والمسية
فرصة النماء، ويحول بينها والامتداد بسبب ترشيح المشبه به
(الأنامل) الذى يمد سواعد مائه التى تتألق فيها الجواهر من حصى
وجمار يجذب العين إلى حضوره. وينسى الإدراك ما مرّ لحاً من
إحساسات ذوقية وسمعية ولمسية لم تكن مقصودة إلا بوصفها
عنصراً إكماليا ثانوياً وليس عنصراً أساسياً ممتداً. ولذلك تتأكد
الإحساسات البصرية مرة أخرى، ويعود الشاعر إلى المشبه، وهو
الغدير، ليسلط عليه العين التى تراه منساباً فى أرض ندية مبتلة،
منسوجة من سندس ونضار (ذهب) يشدان العين إليهما، ويشغلان
الإدراك عن كل ما يخرج عن أفقهما البصرى المهيمن على صناعة
الصور كلها.

وإذا شئنا أن نضيف إلى ذلك نموذجاً آخر، يمكن التوقف

عند قصيدة شوقي الشهيرة عن معبد «أنس الوجود» الذي وصف
آثاره على النحو التالي (٣٩):

قف بتلك القصور في اليم غرقى	ممسكا بعضا من الذمر بعضا
مشرفات على الزوال، وكانت	مشرفات على الكواكب نهضا
شباب من حولها الزمان وشابت	وشباب القنون ما زال غضا
رب نقش كأنما نفض الصا	نع منه اليدين بالأمس نفضا
ودهان كلامع الزيت، مرّت	أعصر بالسراج والزيت وضّا
وخطوط كأنها هلب ريم	حسنت صنعة، وطولا، ومرضا
وضحايا تكاد تمشى وترعى	لو أصابت من قدرة الله نبضا
ومحاريب كالبروج، بنتها	عزما من عزمة الجن أمضى

وأول ما يلفت النظر في هذه الصور التي تكشف عن موهبة
شوقي الأصيلية في التصوير هو التركيز على استخدام التشبيه
مقتربا بكل ما يخاطب حاسة العين، وكلا الأمرين موصول بالآخر
وهل المفردات البصرية بما يؤكد تشخيص الجماد وبث الحياة
والمشاعر في حضوره الذي يغدو حضورا إنسانيا، فلا تستغرب عين
المتلقى المشاعر المنسرية في الترابطات التشبيهية التي تصل بين

ذمر الغرق وخفر السابحات، أو بين مفارقة المجد القديم الذى كان
والذى أصبح كائنًا، فى موازنة مفارقة الزمان الذى شاب وشباب
الفنون الذى لا يشيب.

ويفت الانتباه فى المشهد - ثانياً - أن المشاعر الإنسانية
المنسرية فيه لا تتجلى إلا بمشابهات بصرية، تعمل ترابطاتها على
إثارة تداعيات شعورية، تدعم الحالة الوجدانية التى يؤيدها المشهد
ويجسدها فى الوقت نفسه. وهى مشابهات لا تخلو من عنصر
المفاجأة الناتج عن الجمع بين ما لا يجتمع عادة فى الوعى، والوصل
بين المتباعدات التى تتقارب على نحو مباغت فى اتجاه شعورى
بعينه، أقصد إلى دهشة العقول من صنعة الفن الذى كان إتقانه
فرضاً دينياً، فبقى يغالب الزمن، مذكراً بالمجد الذى انقضى، باعثاً
حلم استعادته فى الحاضر الذى يستعيد ماضيه. والأداة فى ذلك
هى التشبيهات البصرية التى تقتنص عناصر المشاهد، ابتداء من
آثار القصور الفارقة، مروراً بالنقوش والرسوم التى لا تزال على
نضارتها، كما لو كانت الحياة لا تزال متوثبة فى شخصها، وانتهاء
بالمحاريب التى تشبه البروج التى تبنيها الجن. ولكن لا تتقرى اليد
هذه القصور بلمس، على نحو ما نقرأ فى سينية البحترى الشهيرة
مثلاً، ولا تجاوز الإحساسات التى ينبئ بها التصور سوى ما تراه
العين المفتوة بالتفاصيل البصرية للمشهد.

ولا ينفصل عن الملاحظة السابقة ما يلزمها من أن التصوير عند الشاعر الإحيائي - خصوصاً في أحوال حرصه على تقليد القدماء - كان يتجه إلى الأشكال الخارجية للموصوفات في ملامحها الظاهرة، حرصاً على التناسب المنطقي بين الهيئات والأشكال، وذلك من غير انتباه إلى أهمية النفاذ إلى باطن المدركات أو إدراك الوحدة الروحية العميقة التي يمكن أن تنتظمها في نسيج متداخل من العلاقات. وعندئذ نتباعد عن الحياة الشعورية المتدفقة في التصوير المائل لوصف «أنس الوجود»، وندخل إلى محاكيات تخلق من هذه الحياة التي تتقلص تحت وطأة الاكتفاء بالأشكال الخارجية والحرص على إيقاع التناسب المنطقي بينها. وربما كان بعض السبب في ذلك هو الحرص على تعقل التصوير البصري ومنطقية مشاكلته التشبيهية، فالرؤية البصرية ليس لها مجال - مع هذا الحرص - سوى الأشكال والألوان والهيئات الخارجية للأشياء المادية، خصوصاً في تناسبها الشكلي، بعيداً عن دلالاتها الأعمق أو علاقاتها الأوسع. أما إدراك المغزى الروحي أو العمق النفسي للأشياء فيحتاج إلى نوع آخر من الرؤية، أقرب إلى الرؤية الحدسية التي تقرن البصر بالبصيرة، ولا تبحث عن المشكلة المنطقية، وإنما عن المشكلة الوجدانية.

وقد لزم عن ذلك أن ظل الشاعر الإحيائي بوجه عام حرصاً

على أن يعرض على أنظارنا فى شعره صورا كثتها الصور
الشمسية أو اللوحات التى تنطق أصلها على ما هو عليه، أو
تسترجعه للذاكرة على هيئته، وذلك على نحو ما فعل البارودى حين
قال (٢٢):

ليت شمعى متى أرى روضة المذ بل ذات النخيل والأعصاب
حيث تجرى السفنُ مستبقات فوق نهر كاللجين المذاب
قد أحاطت بشاطئيه قصور مشرقا يلحن مثل القباب
ملعب تسرح النواظر منه بين أفنان جنة وشعاب

وهو وصف يؤكد تعلق البصر بالأشكال الخارجية، ولكن على
النحو الذى حال بين الشاعر الإحيائى - فى أحواله التقليدية -
والتركيز على الصور غير البصرية من ناحية، وعلى العلاقات
الوجدانية أو الشعورية من ناحية مقابلة، ولذلك يكشف نمط
التصوير التقليدى الغالب فى الشعر الإحيائى عن افتراض هذا
الشاعر أن حرصه على دقة المحاكاة تأكيد لإبراعته الحرفية من
ناحية، وإثارة لإعجاب القارئ من ناحية أخرى. ولقد أعجب هذا
النمط من التصوير الكثير من الإحيائيين أو من ينتمى بذوقه إلى
عصرهم، ولعلمهم التفتوا إلى حسن الاتباع فى تشبيه ماء النهر
اللامع تحت الشمس باللجين (الفضة) المذاب، وفى تشبيه القصور

بالقالب، أو تشبيهه الحدائق بالجنان. ولكن حرص البارودي على هذا النمط من حسن الاتّباع، مقرونا بحرصه على إظهار براعته العقلانية، هو ما حرم قصائده من القيمة التعبيرية في هذه المجالات. وذلك حكم يتأكد مغزاه حين نضع في اعتبارنا أن الشعر بوجه خاص - والفن بوجه عام - لا يمكن أن يحاكي الطبيعة ويعكسها في صور أشبه بالمرآيا أو عدسات التصوير.

إن الفن يقوم على الاختيار، وعين الفنان ليست عيناً سلبية تتلقى الأشياء والأشكال كما هي لتعكسها في صور مرآوية، وإنما هي عين بانية تعيد تركيب العالم وتشكيل عناصره من جديد، من منظور رؤية وجودية عميقة الغور. ولذلك لا تحاكي صور الشاعر عناصر الطبيعة كما هي، بل لا تحاكيها أصلا، وإنما تقدمها معدلة بفعل اندماجها في علاقات شعورية جديدة، هي علاقات لغوية لا نرى معها عناصر الطبيعة في ذاتها، وإنما نراها من خلال مشاعر المبدع التي تضيف ألوانها الخاصة على كل ما تراه أو تلمسه أو تدركه في ترابطات شعورية دالة.

٢ - تشبيه الاستطراف

أكثر الأدوات البلاغية التي تستخدمها المخيلة التقليدية في بناء صور الوصف والمحاكاة داخل شعر الإحياء هي أداة التشبيه بوجه عام والتشبيه المستطرف بوجه خاص. والتشبيه عموماً أداة أثيرة في الشعر الكلاسيكي، خصوصاً من حيث تناسبها مع طبيعته ودلالاتها على نزوعه العقلاني في الوقت نفسه، فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية. أقصد إلى أن طرفي التشبيه لا تتداخل معالهما، ولا يتحد أى منهما بغيره، بل يظل كلاهما متميزاً عن نظيره، مهما تعددت صفاتهما المشتركة. والمظهر العملي لهذا التمايز هو أداة التشبيه التي تقف كالحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين في التشبيه، ويحفظ على كل منهما صفاته الذاتية المستقلة. وحتى لو حذفت الأداة على سبيل الاختصار والإيجاز، أو على سبيل الإيهام والمبالغة، فإن وجود أداة التشبيه يظل مضمرًا، والمبدأ الفاعل فيها أو بها يظل قائماً، فلا تتداخل الحدود العملية والمنطقية بين الطرفين.

وإذ لا حظ مؤرخو الأدب أن التشبيه أكثر شيوعاً من الاستعارة في العصور الكلاسيكية التي يكون فيها الشعراء أكثر

تعقلا فى الخيال، أو أكثر انصياعا لأحكام العقل والمنطق، بينما تغدو الاستعارة أكثر شيوعا فى المراحل الرومانتيكية أو الرمزية أو التيارات والمذاهب الإبداعية التى يتحرر فيها الخيال ولا يستسلم لنواهى العقل المنطقى بل يدمرها ويخرج عليها(٢٣).

ورغم عدم ميلى إلى التعميم فى هذه الأمور، وإدراكى أننا يمكن أن نقابل الكثير من الاستعارات فى الشعر الكلاسيكى، والكثير من التشبيهات فى الشعر الرومانتيكى، لكن دلالة الكثرة لافتة فى الشعر الكلاسيكى الذى يغلب عليه التشبيه، وفى الشعر الرومانتيكى الذى تغلب عليه الاستعارة. وهى دلالة يمكن أن نقرنها بالطبيعة العقلانية الشكلية لاستخدام التشبيه فى السياقات الكلاسيكية أو التقليدية، وذلك مقابل الخاصة الوجدانية لأفعال التقمص التى تدنى بالأطراف إلى أحوال من الاتحاد، وتتيح للوعى الشعري استبدال الكائنات فى مبانى الاستعارات، أو إطلاق سراح الدلالات المتفاعلة التى تخلق بها الاستعارات تراكيب دلالية جديدة على مستوى الوجود والحضور.

ويمكن - من هذا المنظور - المضى فى تأمل التشبيه التقليدى، أو الكلاسيكى، فى حرصه المنطقى على المشابهات السطحية أو الشكلية بين الظواهر، كما فى بيت ابن المعتز الشهير:

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عبر
ويمكن بالقدر نفسه أن نمضى فى تأمل تفاصيل التشبيه
الوجدانى الذى لا يعبأ بالمشابهة الظاهرية للأشكال، أو التطابق
المنطقى بين عناصرها، وإنما يهتم بالتجاوب الشعورى بين
المدرجات، والمقاربة فى الإحياءات بين العناصر التى يوقع بينها
علاقة لم تكن مدركة من قبل، تماماً كما فعل الشاعر الذى قال (٢٤):
وإنى لتعرونى لذكراك هزّة كما انتفض العصفورُ بالله القطرُ
أما التشبيه المستطرف فينتسب إلى التشبيهات المنطقية فى
استخداماته التقليدية. ولا يفارق المعنى الذى قصد إليه عبد القاهر
الجرجاني، حين عرّف التشبيه المستطرف بأنه التشبيه الذى يلفت
الانتباه بغرابته وندرة مكونات المشبّه به أو نفاستها. وينبع
استطرافه من نجاح الشاعر فى إيجاد علاقة مقارنة بين طرفين
متباعدين، يلتقيان فى وجه شبه مباغت أو مفاجئ، ما كان يرد على
الخاطر عادة. وينبع الاستطراف كذلك من إبراز المشبّه المعلوم فى
صورة المشبّه به المعلوم، أو جعل المشبّه به نادر الحضور فى
الوجود أو فى الذهن. ويعد التشبيه المستطرف أعلى درجة من كل
تشبيه عادى لاحتياجه إلى البراعة والموهبة فى صنعه أو الوصول
إليه. ولذلك ذهب البلاغيون القدماء إلى أن التشبيه إذا قام على

عناصر متقاربة كل التقارب كان تشبيها عاديا مبتذلا، وأن التشبيه لا يستطرف إلا إذا جمع بين ما لم يكن يجتمع من قبل في مدى الرؤية أو الإدراك. وقد قال عبد القاهر في أسرار بلاغته: إن الصنعة والحدق والنظر الذى يلف ويدق هو فى أن يجمع البليغ بين أعناق المتناهرات والمتباينات فى ريقة، ويعقد بين الأجنيات معاقد نسب وشبكة(٢٥).

ولقد حرص شعراء الإحياء على صياغة التشبيه المستطرف فى قصائدهم، خصوصا فى أغراض الوصف التى كانت تحاكي مشاهد الطبيعة، والتى لم تكن تخلو من محاكاة القدماء فى الوقت نفسه. وقد زادهم إلحاحا على التشبيه المستطرف أنه كان يجمع بين المعنيين المرتبطين بالمحاكاة، فقد كان أداة بلاغية ناجعة فى التقاط تفاصيل المشاهد الطبيعية أو الإنسانية التى يراد محاكاتها أو إتيان تصويرها من ناحية، كما كان مجالا من مجالات أتباع القدماء ومنافستهم من ناحية مقابلة أو حتى موازية. والمكانة الخاصة التى احتلها الشاعر العباسى ابن المعتز فى ميراث التشبيه مكانة دفعت اللاحقين عليه إلى أتباعه ومنافسته فى الوقت نفسه، وذلك فى تقاليد بلاغية تتابعت إلى أن وصلت إلى الشاعر الإحيائى الذى تبعث التقاليد القديمة وأعاد إليها الحياة، خصوصا عندما دخل فى منافسة مع الشاعر العربى القديم. ولذلك كانت تشبيهات ابن

المعزز المستطرفة نموذجاً يحتذيه وينافسه أمثال البارودي وشوقي وغيرهما من شعراء الإحياء على امتداد الوطن العربي، خصوصاً في مجال الوصف المُحاكى أو المحاكاة الواصفة.

وأتصور أن الفارق بين وظيفة التشبيه المستطرف والتشبيه غير المستطرف في الشعر الإحيائي هو الفارق بين استخدام الصور بقصد الوصف المُحاكى أو المحاكاة الواصفة واستخدامها لغير ذلك في الشعر الكلاسيكي بوجه عام، وشعر الإحياء بوجه خاص. وينبع هذا الفارق من أمرين اثنين على وجه التقريب: أولهما طبيعة الغاية التي تؤديها القصيدة. وثانيهما نوعية الجمهور الذي يتلقاها. أما من حيث طبيعة الغاية التي تؤديها القصيدة، فإن صور التشبيه الحجاجية كانت تكثر في قصائد المديح والثناء والهجاء، وقصائد المناسبات الجمعية المختلفة كالمناسبات الدينية أو القومية. أما صور الوصف المحاكى المقترنة بتشبيه الاستطراف فترتبط بالأغراض غير الجمعية بالمعنى المباشر، أى أغراض الغزل والنسيب أو وصف الطبيعة أو الخمريات، ففي هذه الأغراض لا يحرص الشاعر على التعليم أو الخطابة أو الوعظ، ومن ثم مخاطبة الجمهور على نحو مباشر، بل يحرص على إظهار براعته الحرفية وقدرته على التفوق على أسلافه من الشعراء القدماء عن طريق الصورة التشبيهية المبتكرة والتصوير الدقيق الذي لا يغفل شيئاً من جوانب الموصوف.

أما من حيث نوعية الجمهور، فإن الصور الحجاجية تتجه إلى جمهور غفير متباين الاتجاهات والثقافة والأمزجة، هو عادة جمهور المحافظ. وعلى العكس من ذلك، تتجه التشبيهات المستطرفة في صور الوصف والمحاكاة إلى دائرة محدودة خاصة، تضم اللغويين والنقاد والشعراء والمتشاعرين أو المتأدبين. ولما كانت مثل هذه الدائرة - في عصر الإحياء - سلفية الذوق، كثيرة المحفوظ من الشعر القديم، ومن ثم حريصة على البراعة في إطاره حسب مجرى القول فيه، فإن المعنى المبتكر أو التصوير البارع الذي يؤديه التشبيه المستطرف هو بغية متذوقى هذه الدائرة وهدفها الذي كانت تبحث عنه في كل قصيدة.

يضاف إلى ذلك أن مستطرفات التشبيه في صور الوصف والمحاكاة لم تكن ترتبط في الغالب بمناسبة عامة أو رسمية. تفرض على الشاعر، أو تجبره على التسرع في النظم، الأمر الذي أدى إلى تفرغ الشاعر الإحيائي نسبيا لصياغة مستطرفات التشبيه، وصبره على الجمع بين غرائب متباعداته، ومن ثم وصول صنعته إلى درجات اكتمالها. وهذا طبعه، فلم يكن هناك ما يمنع الشاعر من امتلاك الوقت والفراغ الكافيين للتنقيح والتعديل وتوليد المادة القديمة، فضلا عن أن الجمهور المحدود الذي يتجه إليه الشاعر بهذه المستطرفات جمهور خبير، يطلب الإتقان والبراعة والابتكار،

وفى أشياء لا يطلبها جمهور المحافل الصاخبة الذى قد يكتفى
ببراعة الإلقاء وجهارة النغمة واتساع مدى الصوت وكل ما يغطى
على التشبيه العادى أو القريب.

لكن ينبغى ملاحظة أن الفارق بين صور الحجاج وصور
الوصف والمحاكاة بوجه عام هو فارق فى الدرجة لا فى النوع من
حيث طبيعة المذهب الشعري، أو من حيث آليات عمل المخيلة
التقليدية، وذلك بسبب أن أسلوب المعالجة يظل واحداً فى كل
الأحوال، خصوصاً فى اقترانه بالعقلانية التى تقوم على الوعى
الصارم والحرص على تأدية أغراض تبعد فى أحيان كثيرة عن
مجال الشعر، على الأقل كما نفهمه نحن اليوم. وتلك ملاحظة ليست
بعيدة عن الملاحظة الأخرى التى تؤكد أنه ليس من المحتم أن تخلو
القصيدة ذات الغاية الاجتماعية المباشرة من مستطرفات صور
الوصف المحاكى، أو تخلو قصائد الغزل والطبيعة والخمر من صور
الحجاج، فكلما زاوج الشاعر بين الصور المنطقية فى الحجاج
وصور التشبيه المستطرف فى الوصف والمحاكاة كان ذلك أفضل
تقليدياً، لأنه يرضى الخاصة والعامة معاً.

ويمكن أن نرى مصداق ذلك فى استخدام الشاعر الإحيائى
لتشبيه الاستطراف، بوصفه الأداة الأثيرة لصور الوصف المحاكى،
وأول ذلك تذكر أن الهدف الأول من استخدام الشاعر الإحيائى

للتشبيه المستطرف هو إثارة تعجب القارئ وإدهاشه عن طريق الجمع المفاجئ بين شيئين يندر الجمع بينهما. ويمكن القول بوجه عام إن أغلب التشبيهات المستطرفة عند شعراء الإحياء، خصوصا التي يتبع فيها ميراث التقاليد الخاصة بفن التشبيه، لا تعتمد على ذخيرة عاطفية يثرى بها الشاعر تشبيهه، بل تعتمد على التأنيق والاجتهاد العقلي في اقتناص أوجه الشبه البعيدة، والحرص على دقة المطابقة بين الطرفين المكونين للتشبيه في وجه الشبه النادر. وأمثلة ذلك مبذولة في شعر البارودي، على الأقل بوصفه ممثلا للجيل الإحيائي الأول، خصوصا في المواقف التي لا يرتبط فيها وصف الموضوع أو المشهد بإحساس عاطفي، وإنما بالحرص على غرابة الصور ودقة التطابق بين أطرافها، وذلك من مثل أبياته المستطرفة في الخمر^(٢٦):

- حمراء دار بها الحباب كأنها شفق بدت فيه نجوم سماء
 - تشتت من تحت الحباب كأنها ياقوتة قد رصصت بالماس
 - إذا غارت لها لمعة ذهبية من الشمس روت كالشعرار
 - ينزو لوقع الماء در حبابها فزو المعابل طرن عن أقواس
- وقد حرصت في اختيار هذه الصور التشبيهية من أكثر من قصيدة على أن تدور كلها حول موضوع واحد، هو حباب الخمر،

وهو موضوع كان يستفز الشاعر القديم ويدفعه إلى وصفه وصفا مستطرفا عن طريق نوع التشبيه الذى ترك عليه ابن المعتز بصمات حرفته. ويسهل ملاحظ أن البارودى - فى الصور التشبيهية السابقة - يشبّه الحباب فى حالتين: حالة سكونه فوق سطح الخمر حمراء اللون. وحالة حركته عندما يتطاير الحباب من فوق سطح الخمر بفعل مزجها بالماء مثلا، فيُشَبَّهه - فى الحالة الأولى - بالنجوم التى تندى فى شفق السماء أو بالماس الذى يُرَمَّع به الياقوت، ويُسَبَّهه - فى الحالة الثانية - بالشرر الذى يدور فوق الجمر أو المعابل التى تطير عن أقواسها.

وليس المهم فى هذا السياق تأكيد تقليدية هذه الصور، فهى شبيهة فى تقنياتها بكثير غيرها فى الشعر القديم، خصوصا من حيث ندرة حضور المشبه به أو ندرة حضور وجه الشبه، فالأكثر أهمية هو ملاحظة إلحاح البارودى على الاستطراف بمعايير البلاغيين القدماء، حتى لو لم يكشف الاستطراف عن أى إحساس عاطفى إزاء الخمر وما يقتزن بها من عواطف وانفعالات كثيرة، بل حتى لو لم يرتفع الاستطراف إلى مستوى الرموز التى اقترنت بها الخمر فى الشعر الصوفى مثلا. وكل ما تكشف عنه هذه الصور المستطرفة هو عقل يتأنى فى التقاط تفاصيل الصور القديمة فى استطرافها ليصوغها من جديد صياغة تمنحها طرافة أكبر، وذلك

بهدف توضيحية القصيدة بأشكال هندسية متوازية، تبعث القارئ على الإعجاب بالبراعة العقلية التي ينطوى عليها هدف الاستطراف. ولذلك يسهل ملاحظة أن الصورتين الأخيرتين لا تثيران الشعور بالحركة التي هي أساس التشبيه بقدر ما تثيران الشعور بالثبات، وذلك بسبب ما يلزمهما من تجريد ذهني صارم يفقد الصورة قدرتها الإيحائية.

ولا يختلف شعراء الإحياء عن البارودي في ذلك، خصوصاً الذين أكثروا في الغزل ووصف الطبيعة والخمر، ففي هذه المجالات تكثر الصورة المستطرفة، ويتفرع من التشبيه الواحد عشرات من التشبيهات. ولقد أحصيت من دواوينهم مجموعة من التشبيهات تدور حول موضوع واحد، هو مشهد تموجات صفحة النهر التي تُشَبَّه بثلاثة تشبيهات أساسية: النروع، وصحائف الفضة أو الذهب، وصحف الورق المليئة بالأسطر.

وأتوقف عند تجليات التشبيه الأخير على سبيل التمثيل، وذلك لتوضيح أشكاله المتنوعة عند كل من البارودي وشوقي وحافظ، وتوضيح كيفية حرص كل شاعر منهم على صياغة التشبيه المستطرف بما يكشف عن مدى براعته في الابتكار والتوليد. ويرسم البارودي عشرات التشبيهات من هذا النوع، فيُشَبَّه تموج صفحة النهر بأحرف الهجاء في الكتابة، ولكنه لا يكتفى بذلك بل يرشّح

التشبيه جاعلا من الحمام العاكفة على النهر قرآء لهذه الكتابة،
فيقول (٢٧):

والمح بطرقك ما وحته يد الصبا فوق الغدير تجد حروف هجاء
من كل حرف فيه معنى صبيوة تتلو به الورقاء لحن غناء
ثم يزيد الصورة تفصيلا في قصيدة أخرى، مضيفا إليها
مجموعة من العناصر الجديدة الطريفة (٢٨):

وخميلة بكرت سماوة أيكها تحمي الهجير عن النفوس وتدرأ
فتح الريح بها مدارس بهجة العين فيها بهجة لا تُضَرَّأ
فالريح تكتب، والغدير صحيفة والسحب تنقط، والحمام تقرأ
ثم يقدم في قصيدة ثالثة تنوعا موازيا من صورة الريح
التي تكتب على صفحة النهر (٢٩):

والريح تمحوسطورا ثم تثبتها في النهر، لا صحة فيها ولا غلط
ويأتي تنوع رابع فيغدو المطر هو الذي ينقط الحروف
المكتوبة، بينما تشبه الأشجار المنعكسة على صفحة النهر أسطر
هذه الحروف المكتوبة (٣٠):

وأصبحت الغدران يصقلها الصبا ويرقم متنيها بلؤلؤه القطر

ترفّ كما رفّت صحائف فضّة عليهم من لآلئ شمس الضحى تثير
كأنّ بنات الماء تقرأ متنها مصباحاً وظل الغصون لاح بها سطر
وتصل براعة الصنعة إلى درجة عالية من الاستطراف في
تنويع خامس نقرأ فيه (٣١):

إذا انبعثت فيه النسائم خلقتها تُثيرُ على متن الغدير به بُرداً
كأنّ الصبا تلقى عليه إذا جرت مسائل في الأرقام، أو تلعب النردا
والمادة الأساسية لكل هذه الصور مائة قديمة، تناولها
الشعراء عشرات المرات قبل البارودي، ولكنه جدّد فيها بتوليداته،
وأضاف إليها بتنويعاته، وبرع في الجمع بين أكثر من صورة قديمة
في صورة واحدة جديدة. ومثال ذلك التنويع الأخير الذي يمكن أن
نعثر على أصله في شعر البحتري، خصوصاً قوله (٣٢):

كأنما غدرانها في الوهد يلعبن من حبابها بالنرد
لكن البارودي أضاف إلى صورة البحتري القديمة «مسائل
الأرقام» التي زاد بها الصورة طرافة وإبتكاراً، فتميز عنه، وحقق
الإضافة التي يسبق بها اللاحق السابق بعد أن استحق شرف
المنافسة معه.

وتتكرر هذه التشبيهات في شعر أحمد شوقي الذي يصنع

بها تنويعات موازية للصورة القديمة نفسها، طلبا للاستطراف
نفسه، فيقول في قصيدة «البسفور كأنك تراه» (٣٣):

وركم أرض هنالك فوق أرض	وروض فوق روض فوق روض
ودور بعضها من فوق بعض	كسطر في الكتاب علاه سطر
سطور لا يخيط بهن رسم	ولا يحصى معانيهن علم
إذا قرئت جميعا فهي نظم	وإن قرئت فرادى فهي نثر
ونون دونها في البحر نون	من البسفور نقطها السفين
...	...
...
...	...

وهو هنا يبدأ بتشبيهه الدور بالأسطر التي يتراكم بعضها
فوق بعض، ويعد أن يقوم بترشيح التشبيه ينتقل إلى تشبيه السفينة
بحرف النون، ثم يُشَبَّه البسفور بنون أخرى، ويعود إلى السفينة
ثانية ليشبهاها بنقطة فوق هذه النون الأخيرة. ولا شك أن هذه براعة
يحمدها الذوق السلفى لشوقي، ويشهد له فيها بأنه أضاف إلى
القديم الذي أخذ عنه الجديد الذي نسب إليه. ولا تثريب عليه من
منظور الخيال التقليدي الذي لن يطالبه بأكثر من براعة التوليد أو
الترشيح أو إعادة تركيب صور القدماء بما يؤكد حضوره بالقياس
إلى حضورهم الذي هو بعضه. ولكن شوقي لا يكتفي بأمثال الصور

التشبيهية السابقة، بل يضيف إليها عندما يقول فى قصيدته ومنظر
طلوع الفجر من السفينة، واصفا السفينة، مخاطبا البدر(٣٤):

وكأنها، والموج منتظم، وقد أوفيت ثم دنوت كالمحـتار
غيداء لاهية، تخط لأغـيـد شعرا ليقراه، وأنت القارى

وطرافة الصورة فى التذوق القديم نابعة من تعليل الأمواج
التي تحدثها السفينة فى صفحة البحر بأنها غادة لاهية تخط للقمر
الأغيد شعرا ليقراه، وتلك إضافة جديدة لم يعرفها البارودى
بالطبع، ولم يستطع الوصول إليها، وتشهد ببراعة شوقى فى حرفته
التي تمرس بها، وأغرم باكتشاف إمكانات تقنياتها وأساليبها
البلاغية، وعلى رأسها الاستطراف الذى استغله فى صياغة تنويعات
مبتكرة تنتسب إليه وحده، حتى لو كان عدد تنويعاته فى هذه
الصورة بالذات أقل مما هو عند البارودى.

أما حافظ فلم يستطع أن يجارى شوقى والبارودى فى مثل
هذا الصورة إلا بتشبيه جاء فى قصيدة يمدح بها الإمام محمد
عبده، وذلك حيث يتحدث عن البحر الذى(٣٥):

يتجلى كأنه صحف الأبـ رار منشورة بيوم المآب

والبراعة التى يمكن أن يحتسبها الذوق القديم لحافظ فى
هذا التشبيه قرينة الهدف من «البلاغة» التى هى مطابقة الكلام

لمقتضى الحال مع فصاحته. ولا شك أن المضمون الدينى للتشبيه يلتقى مع طبيعة الممدوح - الشيخ محمد عبده - من حيث هو رمز دينى كبير، سواء فى تجديده الفكر الدينى أو تولّيه منصب الإفتاء أو إشرافه على الأزهر الشريف. وكلها علامات تؤكد الحضور الروحى للإمام الذى يمكن أن تتحول أعماله إلى صفح للأبرار، خصوصاً فى عيني الشاعر الذى أحبه كل الحب، واقترب به إلى أبعد حد، ورأى فيه نموذجاً لصحوة الإسلام وبعث عقلانيته الزاهرة، فجعل من عودته مآباً للخير، أو يوماً للمآب الأكبر الذى تنشر فيه صفح الأبرار بكل حسناتها. ولكن مع كل هذه البلاغة القديمة فإن صورة حافظ لا تتمتع بالدرجة نفسها من الابتكارية التى كانت تتمتع بها تشبيهات البارودى أو تشبيهات حافظ، فضلاً عن أن تشبيه حافظ يومئذٍ إيماء شبه مباشر إلى أصل له محتمل، فى شعر الجمانى الشاعر القديم، خصوصاً فى قوله (٣٦):

وكأنما غدرانها فيها عشور فى مصاحف

ويؤدى بنا ذلك إلى ملاحظة أن شعر حافظ إبراهيم يختلف عن شعر كل من البارودى وشوقى فى هذا الجانب، فقد كان أقل منهما بزاعة فى استطراف التشبيه، كما كان أقل منهما احتفاء بتصوير الطبيعة أو الكتابة فى الغزل والنسيب أو الخمر. وأحسب أن إلحاحه على الوظيفة الاجتماعية العامة للشعر أكثر من شوقى

والبارودى هو المسؤول عن ذلك، فقد خصص شعره للمديح والتهاني والاجتماعيات والسياسات والمراثى والشكوى والإخوانيات، ولم يكتب إلا القليل فى وصف الطبيعة أو الخمرىات أو الغزل، وحتى هذا القليل لم يكن معدودا له أو محسوبا عند مقارنته بأستاذة البارودى أو بمعاصره وزميله شوقى، فقد استغرقته الأحداث السياسية والاجتماعية، وجنبت المراثى التى جعلها نصف شعره فيما يقول، ولم تكن هذه المراثى تجذبه إلا من حيث هى احتفاء بمرور الحياة العامة للراجلين.

ولذلك انتهت مقارنة طه حسين بين حافظ وشوقى - فى كتابه عنهما - إلى القول بأن شوقى لم يبلغ ما بلغ حافظ من الرثاء، ولم يحسن ما أحسن حافظ من تصوير نفس الشعب وألامه وآماله، ولم يتقن ما أتقن من إحساس الألم وتصوير هذا الإحساس وشكوى الزمان، لكنه مع ذلك كله أخصب من حافظ طبيعة، وأغنى منه مادة، وأنفذ منه بصيرة، وأسبق منه إلى المعانى، وأبرع منه فى تقليد الشعراء المتقدمين. ويضيف طه حسين إلى ذلك أن شوقى اختص بما لم يختص به حافظ، فهو شاعر الغناء والوصف غير مدافع. (٢٧)

وبسواء وافقنا طه حسين على ما ذهب إليه فى تقييم كل من شوقى وحافظ فى مجال المقارنة الفنية بينهما، فلا شك أنه على

صواب في أمرين على الأقل. أولهما تأكيدُهُ أن شوقي أبرع من حافظ في تقليد القدماء، وثانيهما أنه شاعر الوصف المحاكى بلا منازع. وكلا الأمرين موصول بالآخر، سواء من المنظور الذي يرد براعة الشاعر المتأخر إلى قدرته على التوليد الذي يضيف إلى الصور القديمة، أو من المنظور الذي يرجع براعة الوصف في جانب كبير منها إلى توليد صور القدماء للطبيعة نفسها، أو استغلالها في تكوين صور جديدة عن طبيعة مغايرة. وحافظ أقل مقدرة من شوقي في ذلك كله، خصوصاً بعد أن استغرقه الانغماس الكامل في القضايا العامة، ولم نتج له أحواله الاجتماعية والاقتصادية وقتاً للاستمتاع الملتذ بمشاهد الطبيعة على نحو ما فعل شوقي، حتى لو فعل ذلك بعدسات القدماء التي استعارها لرؤية مباحج عوالمه الطبيعية.

ولذلك يمكن القول إن شعر كل من البارودي وشوقي يكشف عن نزعة متميزة لا تكاد توجد في شعر حافظ، وهي الميل إلى التشبيه بالحروف والالتكاء عليها لتكوين مادة للصور المستطرفة، وهما يسيران في الدروب نفسها التي سلكها الشاعر العباسي ومن تلاه من المتأخرين في التشبيه بالحروف والالتكاء عليها، خصوصاً في مجالات الغزل.

وقد لاحظت من متابعتي أمثال هذه الصور في تراثنا

الشعري أن الشاعر العربي القديم - إلى ما قبل عصر الإحياء - لم يكد يترك حرفا واحدا من أحرف اللغة العربية دون أن يقيم بينه وبين المرأة أو الطبيعة صلة تشبيهية، فالهمزة مثلا تشب عطفة الصدغ، والألف تشبه القوام، واللام تشبه شعر الأصدغ، والنون الشعر المنحنى على الوجه والحاجب أو أثر العض في التفاح أو قنطرة الجسر أو الهلال، أما الواو فهي من أكثر الحروف دورانا في الغزل، وتقترن عادة بتشبيه نواثب الشعر المعقوصة. وقس على ذلك غيره من أحرف اللغة في أبواب الاستطراف. ويتصل بهذه الملاحظة ما لفت انتباهي من أن الشعراء القدماء كانوا يزيدون هذه التشبيهات تعقيدا كلما مضى بهم الزمن، فجمعوا في التشبيه الواحد أكثر من حرف طلبا للبراعة والتقن والاستطراف.

ولكن ما قيمة ذلك كله؟ أصحاب الذوق القديم ظلوا يقولون إن هذه التشبيهات بمثابة ألوان طريقة من الابتكار، بل لعلها أطرف ألوان التشبيه فيما قال الأستاذ علي الجندى - رحمه الله - في كتابه عن «فن التشبيه»^(٣٨) ولكن أصحاب الذوق الحديث لا يرون في هذه التشبيهات إلا نوعا من أنواع اللهو العقلي، أو نوعا من أنواع الزخرفة التي لا تحمل قيمة عاطفية أو إبداعية لما تقوم عليه من شكلية هندسية، أقصد إلى هذه الشكلية الموجودة مثلا في قول البارودي^(٣٩):

ويدا الهلال على الأصيل كتبه
نون مفضضة برق مذهب
أو قول شوقي (٤٠):

وسوار كأنها في استواء
ألفات الوزير في عرض طرس
أو (٤١):

نظمت أسامي الرسل فهي صحيحة
في اللوح واسم محمد طغراء
اسم الجلالة في بليغ حروفه
ألف هنالك واسم طه البهاء
أو (٤٢):

فيا من يطلب الرأي البيعا
ويعشقه شهيدا أو سميما
رأيت محاسن الدنيا جميعا
فهن الواو والبسفور عمرو
قد نجد في بيت البارودي نقة وتفصيلا في المشابهة لا نعثر
عليها عند أبي العلاء في قوله (٤٣):

ولاح الهلال مثل نون أجابها
بجاري النضار الكاتب ابن هلال
أو السري الرفاء في قوله (٤٤):

وكان الهلال نون لجين
غرقت في صحيفة زرقاء
وقد يعجبنا نكاء شوقي وحسن إلفاظه عندما حاول أن يقول:
إن محاسن الطبيعة في البسفور تتضاعل إلى جانبها كل محاسن
الطبيعة في الدنيا، فالأخيرة بالنسبة إلى الأولى أشبه بحرف الواو

من كلمة «عمرو»، بل لعلنا نحكم له بالبراعة والتفوق على أستاذة
أبي نواس حينما هجا أشجغ السلمى بقوله (٤٥):

أيها المدعى سليما سفاها لست منها ولا قلامنة ظفر
إنما أنت من سليم كواو ألحق في الهجاء ظلما بعمرو
* ولكن ما القيمة الجمالية لكل هذه البراعة والدقة والتفصيل
والاستطراف، خصوصا ونحن نؤمن أن الشاعر عندما يشبه شيئا
بآخر فليس يعنيه ولا يفترض أن يعنيه مجرد المظهر الخارجى أو
دقة المطابقة بين طرفى التشبيه؟! إن الأصل فى التشبيه هو كون
الإحساس العاطفى الذى يستشعره الشاعر إزاء المشبه به قرين
الإحساس الذى يستشعره إزاء المشبه، وقيمة التشبيه الإبداعية
ليست فى تعدد الأشكال والألوان والحركات، أو دقة المطابقة أو
الاستطراف، بل فى الجامع النفسى الذى يربط بين طرفى الصورة
التشبيهية من ناحية، أو الرؤية الحدسية التى تتجاوب بها أطراف
الصورة التشبيهية، ومدى ما تقدمه للشاعر أثناء محاولته
استكشاف تجربته وتنظيمه لها. ولذلك كان عباس محمود العقاد
على كثير من الحق فى نقده الخيال التقليدى بقوله مخاطبا
شوقي: (٤٦)

«اعلم - أيها الشاعر العظيم - أن الشاعر من يشعر
بجوهر الأشياء لا من يعدّها ويحصى أشكالها

والوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن
الشيء ماذا يشبهه، وإنما مزيته أن يقول ما هو،
ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس هم
الناس من القصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر
والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا، ويودع أحسهم
وأطبعهم في نفس إخوانه زيدة ما رآه وسمعه
وخلصة ما استطابه أو كرهه. وإذا كان كدك من
التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر، ثم تذكر شيئين أو
أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت
أربعة أو خمسة أشياء حمراء تدل على شيء واحد.
ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره
صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك. وما ابتدع
التشبيه لرسم الأشكال والألوان، فإن الناس جميعاً
يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها،
وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من
نفس إلى نفس».

وليس من الضروري أن نمضي مع العقاد في غلوه
الوجداني الذي ورثه عن «نظرية التعبير» التي كانت موازياً نقدياً
للاتجاه الرومانتيكي في الإبداع. ولكن المؤكد أنه على حق في نفيه
قصر ابتداع التشبيه على رسم الأشكال أو الهياكل الخارجية، وفي

رفضه المضمحل للبراعة العقلية الخالصة التي انطوى عليه أغلب ما انتسب من التشبيهات القديمة أو حتى الإحيائية إلى الاستطراف. وكانت حجة العقاد قوية في تأكيد أنه بقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواء، وأنه بهذه الصفات يزيد الحياة حياة كما تزيد المرأة النور نورا، فالمرأة تعكس على البصر ما يضيء عليها من الشباع فتضاعف سطوعه، والتصوير الشعري يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجودا، ويزيد الوجدان إحساسا بحضور هذا الوجود. وتلك عبارات عقادية تظل منطوية على كثير من الحق، حتى لو استغرقت في تشبيهاتها الوجدانية التي تتمثل في مرآة الوجدان التي تزيد الحياة حياة.

وغير بعيد عن نظرة العقاد التعبيرية في النقد ما نذهب إليه من أن الصورة الشعرية هي الوسيط الأساسي الذي يستكشف الشاعر به تجربته ويفهمها، مانحا إياها المعنى والنظام اللذين تفتقر إليهما في مراحلها الأولى. ولما كانت الصورة وسيلة للكشف فإن منهجها في ذلك هو مقارنة المجهول بالمعروف، والانتقال من عالم النفس إلى عالم الطبيعة، أو تشكيل عالم النفس عن طريق إعادة تشكيل عالم الطبيعة. واللغة هي الوسيلة التي لا يملك الشاعر إلا هي لتحقيق ذلك، خصوصا حين يخلق بها وفيها علاقات جديدة عن طريق المقارنة أو المناسبة أو مناقلة الدلالة. قد يضع شيئا إلى

جانب آخر كما في التشبيه، أو يضع شيئاً محل آخر كما في الاستعارة، أو يناقل الكلمات كما في المجاز المرسل، أو يستخدم اللازم بدل الملزوم مع إشارته إليه كما في الكناية، هذه العلاقات الجديدة تستهدف شيئاً أساسياً هو اكتشاف شيء بمعونة آخر، ومعرفة غير المعروف عن طريق ما هو معروف، والمكتشف هو العالم الداخلي للفنان بكل ما فيه من توتر واضطراب، أو العالم الخارجي الذي يراه الشاعر من منظوره الذاتي الذي يجعل منه عالماً للرؤية أو تجسيدا للرؤيا.

٣- تكرار التشبيه

للتكرار وظائف عديدة فى الإبداع العربى القديم. أولاها محاكاة الامتداد اللانهائى للكون، وتعميق الشعور بالمدى المطلق الذى نعيش فيه بوصفنا بعض عناصره المتكررة، شأنا فى ذلك شأن مفردات الطبيعة التى تتكرر بها دورات الفصول وتعاقب الليل والنهار.. إلى آخر كل ما يدور فى الكون من حركة التكرار الأزلى للوجود. هذا المعنى هو الذى ألهم الفنان العربى القديم تقنيات الزخرفة القائمة على تكرار الوحدات، خصوصا فى فنون العمارة والتشكيل التى لا تخلو من المعنى نفسه الذى أصبح عنصرا تكوينيا مائزا فى فن «الأرابيسك». وهو الفن الذى يبرز الامتداد المتتابع للوحدات التشكيلية التى تتضافر فى تحقيق دلالة الإمكان الممتد، ذلك الإمكان الذى لا يحده سوى مبدأ محاكاة أفعال التكرار اللانهائى لطواهر الكون المتعاقبة إلى ما لا يعرف البشر له نهاية.

وقد قيل إن الشعر العربى القديم مرتبط بأداء معنى من معانى هذه الوظيفة، خصوصا فى بنيته الإيقاعية التى تقوم على التكرار الصوتى للتفاعيل نفسها إلى ما لا نهاية، فضلا عن تكرار القافية التى تؤكد تكرار الوحدات النغمية للقصيدة كلها، كأنها رجع

موازٍ لخطى الناقة التى تدبّ فى صحراء مترامية الأطراف، أو مواز لرجع كل ما يتكرر فى عالمى الطبيعة والبشر على السواء، وذلك فى الفعل الأزلى الذى يؤدى به كل ما فى الوجود معنى التسبيح لخالق الوجود. وليس من المصادفة أن فعل «التسبيح» فعل تكرر فى ميراثنا الإسلامى، فهو الفعل الذى نكره فى إقرارنا بحضور الخالق الواحد الأحد الذى نحن بعض خلقه. ولعل من أبرز صور التكرار التى أعرفها دلالة على هذا المعنى التسبيحى فى الشعر العربى القديم قصيدة لحازم القرطاجنى فى ديوانه الذى تولى تحقيقه محمد الحبيب بن الخوجة، ونشره فى تونس سنة ١٩٧٢. وهى قصيدة تزيد على مائة بيت، وتقوم على تكرار فعل التسبيح فى مطالع أبياتها التى تبدأ على النحو التالى^(٤٧):

سبحان من سبّحته ألسن الأمم تسبيح حمد، بما أولى من النعم
سبحان من سبّحته ألسنُ عرفت بأن تسبيحه من أفضل العظم
سبحان من سبّحته ألسن نطقت من عالم، فى وجود الحين، مرتسم
سبحان من سبّحت حمدا ملائكة له، بلا فترة تعزرو، ولا سأم
سبحان من سبّحت سبّح له سبّحت من السماوات نوات الأنجم العتم
سبحان من سبّحته الأرض خاضعة وما على الأرض من قوِّز ومن أكم

ويؤدي التكرار وظيفة مناقضة في معناها للوظيفة السابقة تماما، خصوصا حين يقتزن بالرتابة التي تخلق حالا من السأم، وتفرض شعورا بالملل من تعاقب وحدات الموضوع المُتْرَك وتتابع عناصره إلى ما لا نهاية. وتلك حال مناقضة لأي شعور جمالي، الأمر الذي دفع فلاسفة الفن إلى تأكيد جماليات الإيقاع بوصفها مراوحة مستمرة بين إشباع التوقع وإحباطه. يقصدون بذلك إلى أن الإيقاع لا يمكن أن يتسم بصفة جمالية إذا كان تكرارا لا نهائيا من الوحدات التي تفرض - بدورها - نمطا متكررا من التوقع الذي تقوم بإشباعه على نحو دائم، فذلك أمر يرهق الجهاز العنصري، ويخلق استجابة نفسية أشبه بالاستجابة التي تنتج في داخلنا عندما نستمع إلى دقات ساعة، تظل تتكرر على النحو نفسه إلى ما لا نهاية. ولذلك لا يكتسب التكرار في الإيقاع صفته الجمالية إلا بإحباط التوقع الذي يخلقه التكرار، وتشكيل تنويعات تقضى على الرتابة، وتجعل من فعل الإيقاع نفسه مراوحة متوترة ما بين إشباع التوقع وإحباطه. ولعل تباين الوحدات المتكررة في الأرابيسك، والمغايرة بين أشكالها المختلفة، حتى في تكرارها، هو الحل الجمالي الذي واجه به الفنان العربي القديم إمكان ظهور الرتابة في لزوم التكرار التشكيلي، أما التكرار في ذاته - ويعيدا عن أي تغيير لطبيعته - فيظل حاملا إمكان تأكيد الشعور بالرتابة التي تبعث

على الإملال، وتحبط إمكان متغيرات الجدة أو جدة المتغيرات، خصوصاً إذا خلا من صفة التنوع أو تحول إلى إشباع مطلق للتوقعات.

ولكن التكرار يحمل مفارقة مغايرة بالإضافة إلى ذلك، فهو يمكن أن يؤدي وظيفة ثالثة إيجابية، إذا استخدم في حدود بعينها، وفي مدى لا يفارقه. وهي وظيفة تأكيد الدلالة وإبراز المقصود بما لا يفلته من الذهن ويفرضه على الوعي. ويحدث ذلك حين يؤدي التكرار دوره في إبطاء إيقاع لقائنا بالمعاني، وإطالة وقوفنا عند الدلالة المراد إبرازها، وذلك بتقديمها على أكثر من وجه، وبما يجعلنا نراها خلال أكثر من زاوية. وعندئذ لا يفارق التكرار خاصية التنوع، لكنه التنوع الذي يتوسل بتعدد الدوال لتأكيد وحدة المدلول. وغير بعيد عن هذه الوظيفة ما يؤديه التكرار من استقصاء عناصر المشهد، أو تعداد الأوجه المختلفة للموضوع الواحد، أو الكشف عنه في كل تجلياته وممكناته وأحتمالات حضوره.

واستخدام التشبيه في البلاغة العربية بعامة، وبلاغة الشعر بخاصة، ينطوي على هذه الوظائف، ويضيف إليها ما يقرن التأكيد والاستقصاء بإظهار براعة الشاعر في صنعته، وتفوقه في هذه الصنعة على السابقين عليه. ويحمل التكرار في هذه الدائرة الأخيرة صفة المحاكاة التي تعنى الاتِّباع والمنافسة. يستوى في ذلك أن

يكون المقصود بالحاكاة اتِّباع الطبيعة أو اتِّباع القديم، أو يكون المقصود إبراز ما يراد تأكيده هنا أو هناك، أو استقصاء الموضوع بما لا يترك للغير سبيلا إلى المناقسة. وإذا كان التشبيه يثير دهشة القارئ وإعجابه عن طريق استطرافه، خصوصا في مجالات استخدامه التقليدية بهدف الوصف والمحاكاة، فإن هذه الغاية يمكن أن تتحقق عن طريق تكرار التشبيه في داخل البيت الواحد أو داخل القصيدة ككل.

وقد كان تكرار التشبيه ظاهرة فنية أصيلة في العصر الجاهلي، اقترنت بوصف الحبيبة أو وصف الطبيعة، لكنها تحولت على يدي الشعراء العباسي ومن تلاه من المتأخرين إلى ضرب من الصنعة التي تجاوز الطبع، بل الصنعة التي وصلت إلى حد التصنع. وقد انتهى الأمر في ذلك إلى درجة أن الشاعر المتأخر لم يعد يقنع بتشبيه الشيء بالشيء مرة واحدة أو مرتين أو حتى ثلاثة أو أربعة بل أكثر من عشر مرات، كما نرى مثلا في شعر ابن هانئ الأندلسي أو عفيف الدين التلمساني أو الحلبي الدمشقي أو غيرهم من المتأخرين. وليس من الضروري الإحاطة في تقليد النماذج الدالة على ذلك، أو حتى النماذج المطولة، فهي مبنوالة في الدواوين الشعرية القديمة. حسبى الاقتصار على نموذج واحد متوسط الطول من شعر ابن هانئ الأندلسي. وأختار له أولا قصيدته الغينية التي

مدح بها جواهر الصقلى بمناسبة توديعه إياه وتشجيعه لجيشه، وهى القصيدة التى يصف فيها ابن هانى ممدوحه القائد جواهر الصقلى بأنه سيف دولة هاشم الذى يسطع نور الله على وجهه: (٤٨)

كأن ظلال الخافقات أمامه غنائمُ نصر الله لا تنقشع
كأن السيوف المصلتات إذا طمّت على البر بحرُ زاهر الموج مترع
كأن أنابيب الصّعاد أراقمُ تلمّظ، فى أنيابها اسم منقح
كان العتاق الجردَ مجنوباً له ظيأً ثنت أجسادها تنتلّع
كان الكماءُ الصبيد لما تغشمرت حواليه أسدُ الفيل لا تتكمع
كأن حُماة الرّجل تحت ركابه سيولُ نداءه أقبلت تنفّس
كأن سراع النّجب تنشر أمنه على اليد ألّ فى الضبى يترقع
كان صعباب البخت إذ ذلّت له أسارى ملوك مضىها القدُ صرّع
كان خلاخيل المطايا إذا غدت تجاوبُ أصداء الفلا تتوجع
ولست فى حاجة إلى إبراز دلالة التأكيد التى يقوم بها تكرار
أداة التشبيه فى مطالع الأبيات من ناحية، وتكرار التشبيهات فى
الأبيات المتعاقبة من ناحية ثانية، فالتكرار الأول قرين التنبية إلى
تواصل فعل التصوير الذى يستعين بأداة التشبيه المتكررة لتأكيد

دورانه فى الدائرة نفسها، والتكرار الثانى قرين تأكيد معنى القوة فى النور الإلهى الذى يشعه وجه قائد المعز لدين الله الفاطمى، حسب المعتقدات الفاطمية، وذلك على النحو الذى تحولت معه أعلام هذا القائد إلى غمائم نصر الله، وسيفه إلى زاهر الموج الذى يندفع ليقترحم اليا بسة، ورماحه إلى حيا ت سامة، وخيله إلى ظباء سريعة، وفرسانه إلى أسد غيل، وجنده إلى سيول تتدافع قاهرة أى عائق... إلى آخر التشبيهات التى تتتابع لتأكيد مهابة القائد والقوة غير المعهودة لجيشه.

وقد كان تكرار التشبيه فى استخدام الأداة «كان» أسلوبيا بلاغيا محبباً لدى ابن هانى، تابع فيه وبه السابقين عليه، وأضاف إلى تراثهم فى تصاعد الزيادة بأعداد التشبيهات المتكررة ما دفع المتأخرين إلى المضى قدما فى عمليات التنافس والمباراة. ومثال ذلك ما صنعه فى قصيدته التى مدح بها جعفر بن على الأندلسى، وهى القصيدة التى توقف فيها واصفا الوقت الأخير من الليل، مصورا النجوم بما يزيد على عشرين تشبيها من قبيل^(٤٩):

كان رقيب النجم أجدلُ مرقب يَلْبُ تحت الليل فى ريشه طرفا
كان بنى نعشٍ ونعشا مطافِلُ بوجرة قد أضلن فى مهمه خشفا
كان سهاها عاشق بين عُودٍ قانونه يبدو وأونه يخفى

كأن سهيلا في مطالع أفقـــــــــــــــــه . مفارقُ إلفٍ لم يجد بعده إلفا
 كأن الهزيع الآبــــــــــــــــوسى لونه . سرى بالنسيج الخسروانى ملففا
 كأن ظلام الليل إذ مال ميلــــــــــــــــة . صريع مدام بات يشربها صرفا
 كأن عمود الصبح خاقانُ عسكــــــــــــــــر . من الترك نادى بالنجاشى فاستخفى
 ويخرج الباحث من دراسته النماذج التراثية المشابهة
 لنموذج ابن هانئ (وتفوقها عدداً في غير حالة) بنتيجة مؤداها أن
 الشاعر المتأخر كان يقصد بتكرار التشبيه على النحو المبالغ فيه
 إلى أمرين: أولهما إظهار براعته وتمكّنه من صناعته، وذلك في
 تصاعد يضيف به اللاحق إلى ما انتهى إليه السابق. ويزيد عليه بما
 يؤكد براعته، وبما يدفع اللاحق عليه إلى المزيد من الزيادة وإظهار
 البراعة. وثانيهما: حرص الشاعر المتأخر على استقصاء جزئيات
 الموضوع الذى يصفه، وذلك على نحو يلعب فيه تكرار الأداة دور
 تعداد جوانب الموصوف، وملاحقة عناصر المشهد الذى يحرص
 الشاعر على محاكاته واقتناص كل مشبهاته. وليس فى الأمر غرابة
 من المنظور التراثى، فقد اقترن الوصف عند البلاغيين - من أمثال
 قدامة بن جعفر وأبى هلال والعسكري - بقدرة الشاعر على نقل كل
 أجزاء الموضوع بكل تفاصيله دون إغفال أى شئ منها، فضلا عن
 أن تمكّن الشاعر من حرفته اقترن أيضا بقدرته على تعديد التشبيه
 وتكراره.

وعندما ننظر إلى الشاعر الإحيائي في ضوء هذه التقاليد الموروثة المرتبطة بالتشبيه، نجد أن أساس التكرار عنده لا يخرج عن الأمرين السابقين، وهما إظهار البراعة الحرفية من ناحية، واستقصاء المشهد المحاكى ودقة تصويره من ناحية أخرى. وليس من المهم- والأمر كذلك- أن يتوافق التكرار مع السياق الكلى للقصيدة أو لا يتوافق، فالأكثر أهمية هو إدهاش القارئ وإثارة إعجابه ببراعة الشاعر من حيث هو صانع ووصاف محاكٍ، ولذلك لا يقنع الشاعر الإحيائي بتشبيه الشيء بالشيء مرة بل يُشَبِّهه ثلاثاً أو أربعاً أو خمساً، كما يقول البارودي^(٥٠):

أرعى الكواكب في السماء كأنها	عند النجوم رهينة لم تنفزع
زهر تالق بالفضاء كأنها	حبب تردد في غدير مسترع
وكأنها حول المجر حمانم	بيض عكفن على جوانب مشرع
وترى الثريا في السماء كأنها	حلقات قرط بالجمان مرصع
بيضاء ناصعة كبيض نعامة	في جوف أدحى بأرض بلقع
وكأنها أكر توقد نورها	بالكهرباء في سماوة مصنع

أو يقول شوقي في وصف الهلال^(٥١):

كأن ما أحمر منه حول غرته دم البريء زكى الشيب عثمانا

كأن ما ابيض في أثناء حمرة نور الشهيد الذي قد مات ظمنا
 كأنه شفق تسمو العيون له قد قلد الأقق ياقوتا ومرجانا
 كأنه من دم العشاق مختضب يثير حيث بدا وجدا وأشجانا
 كأنه من جمال رائع وهدي خدود يوسف لما عف ولهانا
 كأنه وردة حمراء زامية في الخلد قد فتحت في كف رضوانا
 أو يقول على الجارم (٥٢):

يبدو السفين به كما تبدو المنى لليائس الحيران في ظمائه
 أو كالحياء تدب في جسم امرئ فنت شكايته فنون إسمائه
 أو كالصباح لدلج خبط الدجى فطبه وادى التيه في أحشائه
 أو كالغمام رأته أزمان الريس من بعد ما احترقت لطول جفائه
 أو كابتناس السعد بعد قطوبه أو كاتقياد الدهر بعد إيبائه

وفي كل التماذج السابقة، يسهل ملاحظة أن الموضوع
 الموصوف، وهو النجوم في حالة البارودي، لا يشبه بالحب المتروك
 في الغدير فحسب، بل بالقرط المرصع بالجمان وبيض النعام وأكر
 النور الموقدة، قد لا تكون هناك علاقة حميمة بين كل هذه الصور،
 وقد لا تنتج أثرا موحدا في نفس القارئ، ولكنها تحصى احتمالات

المشابهة، ولا تترك تشبيها يمكن أن يرتبط ارتباطا عقليا بالموضوع الأساسى دون أن تقتضيه، فذلك هو ما يعنى الشاعر بالدرجة الأولى وما يقصد إليه دون سواء، والنتيجة التى تترتب على ذلك هى نوع من التفكك والتناقض الذى نراه فى نموذج شوقي. ودليل ذلك تنافر العلاقات، وإلا فما العلاقة التى يمكن أن تجمع مثلاً بين الهلال وكل من دماء الحسين وعثمان ودماء العشاق والشفق الأحمر وخدود يوسف والوردة الحمراء؟ إن دماء الحسين وعثمان تمضى فى اتجاه شعورى مناقض للاتجاه الذى تثير ترابطاته الوجدانية دماء العشاق وخدود يوسف التى قد لا تأتلف - بدورها - مع الوردة الحمراء أو الشفق الأحمر. وما يصل بين كل هذه المشبهات ليس ما تتضافر فيه أو به لخلق حالة شعورية متجانسة، وإنما ما تتجاور به منطقياً، أو تسعى به إلى اقتناص أوجه الشبه الخارجية التى تصل بين علاقات المشابهة.

قد يكون التفكك فى نموذج البارودى أخف من نموذج شوقي، ولكن يلفت الانتباه أن العلاقة الوجدانية منقطعة، فى أبيات البارودى، بين الكواكب التى تبسور رهينة عند النجوم والكواكب نفسها التى تتألق كأنها حبيب يتردد فى غدير مترع، أو كأنها حمامة تعكف على غدير. والعلاقة نفسها منقطعة بين الثريا التى تبدو حلقات قرط مرصع بالجمان والثريا نفسها التى تبدو كبيض نعامة

بأرض قفر، أو تبدو كأنها مصابيح كهربائية فى سماء مصنع.

وقد يختلف الجارم عن البارودى فى دوران تشبيهاته للسفين فى دائرة وجدانية متقاربة نسبيا، وأكثر حرصا على ائتلاف الترابطات الشعورية للصور من البارودى. ولكن الأساس المنطقى الذى يكمن وراء حصر احتمالات المشابهة يظل الأساس الذى يعول عليه كل منهما، بل إن تكرار الجارم للأداة (أو) يوحى بالعقلية الجدلية التى تعمل وراء التشبيه لاقتناص كل المشبهات الممكنة عقلا، وذلك أسلوب فى تكرار التشبيه ألفه شعراء الإحياء، ومنهم حافظ إبراهيم الذى يقول(٥٣):

خُلِقَ كضوء البدر، أو كالروض، أو كالزهى، أو كالخمر، أو كالماء

وما له دلالة فى هذا السياق أن أحمد شوقى يتفوق على الجارم والبارودى وغيرهما من شعراء الإحياء فى الوصول إلى الرقم القياسى لعدد التشبيهات المتتابعة فى القصيدة الواحدة، وأوضح مثال على ذلك قصيدته البائية «صدى الحرب» فى الجزء الأول من «الشوقيات». وهى القصيدة التى كتبها فى السلطان عبد الحميد، واصفاً الوقائع الحربية العثمانية التى حدثت فى عهده، متوقفا عند الموقعة التى جرت فى سهل «فرسالا» وانتصر فيها العثمانيون بواسطة الجيش التركى الذى ينسب إليه شوقى نفسه،

مستخدماً ضمير الجمع «نحن» الذى يجمع ما بين الأتراك والعرب
فى القرآن الذى تتكرر فيه التشبيهات على النحو التالى:

ورحنا يهبُ الشرُّ فينا وفيهمُ وتشمل أرواح القتال وتجنب
كائنا أسودُ رابضاتُ، كائهم قطيع بقمى السهل، حيران، مذنب
كأن خيام الجيش فى السهل أينق نواشزُ، فوضى، فى ليل شُرْب
كأن السرايا ساكنات موائجاً قطائع، تعطى الأمن طورا، وتسلب
كأن القنا دون الخيام نوازلا جداول، يجريه الظلام، ويسكب
كأن الدجى بحرٌ إلى النجم حمامد كئى السرايا موجةً المتضرِّب
كأن المنايا فى ضمير ظلامه همومُ بها فاض الضمير المحجَّب
كأن سهيل الخيل ناع مبشُرُ تراهنَ فيها ضُحُكا وهى نخسب
كأن وجوه الخيل غُرًا وسيماء برارى ليل طُلُع فيه نُقُوب
كأن أنوف الخيل حرى من الوغى مجامرُ فى الظلماء تهدأ وتلهب
كأن صدور الخيل عُذُرٌ على النجى كأن بقايا النضج فيهن مُطْلَب
كأن سنى الأبواق فى الليل برقه كئى هداها الرعدُ للبرق يصحب
كأن نداء الجيش من كل جانب دوى رِياح فى الدجى تتسذاب

كان عيون الجيش من كل مذهب من السهل جنُّ جُولٍ فيه جوب
كان الوغى نارٌ، كان جنونا مجوسٌ إذا ما يَمَمُوا النارَ قَرَبُوا
كان الوغى نارٌ، كان الردى قرى كأن وراء النار حاتم ينادب
كان الوغى نارٌ، كان بنى الوغى فَرَّاشٌ، له فى ملمس النار مأرب

والإتكرار الاستهلالى للأداة لافث فى أبيات شوقي كالإشارة
التنبيهية التى تبقى القارئ فى الدائرة نفسها، وفى علاقته بالمشهد
ذاته، وذلك بما يبطئ من إيقاع التقاء القارئ بالمشاهد، ويدفعه إلى
التمعن فى تفاصيلها. ومن هذا المنظور يقوم التكرار بمهمة تعداد
العناصر واستقصاء تفاصيلها فى الوصف الذى لا يذكر العناصر
إلا مقرونة بمشبهاتها. والبداية هى ضمير المتكلم الجمع الذى يضع
الأنا الجماعية فى مواجهة أعدائها، ويصلها بالأسود الرابضة فى
مواجهة الأعداء الذين يتحاولون فى التشبيه إلى قطع من الغنم التى
تحاكي الذئب. وتتفرع مفردات المشهد من هذه البداية الدالة،
ابتداء من خيام الجيش التى تشبه النوق المرتفعة، مروراً بكتائب
الجند التى تشبه الأمواج المتدافعة، والرماح التى تشبه الجداول فى
تعاقبها، والظلام الذى ينبسط كالبحر الذى يصعد فى امتداده إلى
النجم، والموت الذى يفيض فى ضمير هذا الظلام كائنه الهموم
اللانهاية للبشر، وذلك جنباً إلى جنب سهيل الخيل الذى يشبه

صوته صوت الناعى والبشير على السواء، ووجوه الخيل البيضاء
التي تشبه النجوم المضطربة فى الظلماء، وصدور الخيل التى تتتابع
قطرات العرق عليها فتظهر كالأطحالب على صخور الشاطئ،
ويمضى تصوير المشاهد بتتابع التشبيه، فلا يفلت التصوير نداء
الجيش الذى يشبه دوى الريح، أو أرواد الجيش التى تشبه الجن،
ولا يكتمل التصوير إلا بالنار التى تتكرر فى وصف الحرب، مقترنة
بالجنود الذين يشبهون المجوس الذين يعبدون النار بتقديم الأضحية
إليها، وما ذلك إلا لأنهم بنو الحرب الذين يتخذون منها فراشا، ومن
نارها هدفا، فهى نار الحرب التى تتحول إلى قري، كرمه لا ينقطع،
كان وراء هذه النار حاتم الطائي الذى لم يكن يكف عن كرمه.

ولا يجد شوقى حرجا فى تكرار التشبيه ما يقرب من ثلاثين
مرة، وذلك من غير أن يظهر شيئا من التردد، أو حتى يفصل بين
التكرار بما يخفف من وطأة كثرتة، دافعه إلى ذلك تصوير عناصر
الحرب التى خاضها الترك، وإبراز سطوة جيشهم الذى يسترجع
أمجاد الجيوش العربية التى قادها أمثال المعتمد وغيره، ورغم ذلك
كله يسهل على المتمعن فى الصور المتكررة أن يلحظ أن بعضها
يبتعد عن الموضوع الأساسى للقصيدة، ويفقد خاصية المشاكلة
حتى من منظور البلاغة القديمة، فالهجوم أضعف من أن تشبه
المنايا، خصوصا حين نضع فى اعتبارنا أن المشبه به لابد أن يكون

بتمكننا فى الصفة التى تجمعها بالمشبه ويزيد عليه فيها، وإلا فقد التشبيه وظيفته إشارحة أو المبرزة للمعنى المقصود. والتكرار المكوّن من تشبيهات منفصلة ينتهى إلى تثبيت الحركة العنيفة أو الصدام المتحرك الذى يفترض فى هذا الجزء تصويره. ولعل الشعر العربى كله لم يعرف هذه البراعة الحرفية فى التكرار إلا عند شوقي، فيما يقول الأستاذ على الجندى فى كتابه عن «فن التشبيه». لكنها البراعة التى يعينها الباهة بالتكرار، حتى لو انتهى الأمر إلى تناقض التشبيه كأنه سهيل الخيل الذى يشبه صوت الناعى وصوت البشير معا، أو كأنه الحرب التى تنقلب إلى نوع من الكرم الحاتمى الذى لا مبرر نفسيا له فى هذا السياق.

ومن الطريف ملاحظة أن البارودى يتفوق على شوقي فى مضممار مقابل للمنافسة فى هذا السياق، هو مضممار حشد أكبر عدد ممكن من التشبيهات داخل حدود البيت الواحد. وتلك ظاهرة تتكرر فى شعره بشكل لا يحدث فى شعر حافظ أو شوقي أو الجارم أو أى شاعر آخر من شعراء عصر الإحياء. ويمكن أن تقديم بعض الأمثلة على هذا النوع فى تصويره الطبيعة، خصوصاً حين يقول^(٥٥):

فترابه نفّس العبير، ونبته سرق الحرير، وماؤه فلق الضحى

أو حين يكرر وصف الموضوع نفسه (٥٦):

فالترب مسك، والجدائل فضة والقطر بر، والبهاز نضار

أو حين يصف المرأة بقوله (٥٧):

فالعين نرجسة، والشعر سوسنة والنهد رمانة، والخد تفاح

ويشبه ذلك قوله (٥٨):

كالورد خدا، والبنفسج طُورَة والغصن قدا، والغزالة ملّقتا

وقوله (٥٩):

فاللحظ غضب صارم، والهدب نيد ل صائب، والقدر مبح أسمر

وقوله (٦٠):

حواجبها القسي، ولحظتهاها بها سهمان، والأهداب ريش

وقوله (٦١):

تحكى الغزالة الحافظا إذا نظرت، والورد خدا، وغصن البان أعطافا

وكما يؤكد تكرار التشبيهات على هذا النحو مهارة الصنعة الشعرية، بمعناها القديم، فإنه يؤكد مفهوم التصوير على النحو الذى شاع فى عصر الإحياء، وعلى النحو الذى فهمه الشاعر الإحيائى، متابعاً أسلافه الذين تعلم منهم، ومن كل ما سبقوه إلى

فعله، تماماً كما سبق أبيات البارودي عشرات الشعراء، في التقاليد
التي بدأت بمثل بيت امرئ القيس الجاهلي (٦٢):

له أَيْطَلَا ظَبْيِي، وَسَاقَا نَعَامَةً وَإِرْخَاءَ سِرْحَانٍ، وَتَقْرِيبَ تَنْفُلٍ
وَتَصَاعَدَتِ بِمِثْلِ يَبْتِي أَبِي نَوَاسِ الْعَبَّاسِي (٦٣):

يَا قَمَرَا أَبْرَزْهُ مَائِمٌ يَنْدِبُ شَجْوَا بَيْنِ أَنْزَابِ
يَبْكِي فَيَذَرِي الدُّرَّ مِنْ نَرْجَسٍ وَيَلْطَمُ الْوَرْدَ بِعَسْبَانِ

الهوامش:

- (١) ديوان البارودي ٢/٢٥.
- (٢) راجع قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق س. أجونيباركر، بريل، لندن ١٩٥٦، ص: ٥٦-٧٧ والعسكري: الصناعاتين، تحقيق أبو الفضل إبراهيم وعلى الجاوي، مطبعة عيسى الطبي، القاهرة ١٩٥٢، ص: ٢٤٥-٢٤٨ وأين رشيق: العمدة في صناعة الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٥، ٢/٢٤٦.
- (٣) الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٤٨، ٣/١٣١-١٣٢.
- (٤) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح السيد محمد رشيد رضا، مكتبة القاهرة ١٩٦١، ص: ٣١٧.
- (٥) ديوان البارودي ١/١٠٠.
- (٦) المصدر نفسه ٢/٣٨.
- (٧) المصدر نفسه ٢/٧٤.
- (٨) ديوان إسماعيل صبري، ص: ٧١.
- (٩) ديوان حافظ ٢/٢١٠.
- (١٠) الشوقيات ١/٢٣٥.
- (١١) ديوان البارودي ٣/١٠٤.
- (١٢) ديوان حافظ ١/٦٨.
- (١٣) ديوان البارودي ٢/١٠٥.

- (١٤) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٢، ص: ٣١٢.
- (١٥) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٧، ٢٣٦/١.
- (١٦) أحمد عبد الوهاب أبو العز: اثني عشر عاما في صحبة أمير الشعراء، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٣٢، ص: ٢٢-٢٥.
- (١٧) ديوان البارودي ١/١٥ وما بعدها.
- (١٨) المصدر نفسه ١/٩٢.
- (١٩) المصدر نفسه ٤/٤٣-٤٦.
- (٢٠) الشوقيات ٢/٣٧.
- (٢١) المصدر نفسه ٢/٥٧.
- (٢٢) ديوان البارودي ١/١٠٤.
- (٢٣) راجع تشارلتن: فنون الأدب، تعريب زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥، ص: ٨٢ وقارن بكتاب René wellek and Austin Warren, Theory of Literature, A Harvest Book, New York 1956, P.187.
- (٢٤) ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق عبد الستار فراج، دار مصر للطباعة، القاهرة ١٩٧٩، ص: ١٠٢.
- (٢٥) عبد القاهر: أسرار البلاغة، تحقيق هـ. ريتزر. وزارة المعارف، استانبول ١٩٥٤، ص: ١٣٦-١٣٧.
- (٢٦) ديوان البارودي ١/٧٢، ٢/١٦٦، ٤/١٦٥.
- (٢٧) المصدر نفسه ١/٧٢.

- (٢٨) المصدر نفسه ٧٧/١-٧٨.
- (٢٩) المصدر نفسه ٢/٢٠٣.
- (٣٠) المصدر نفسه ٢/٦٢.
- (٣١) المصدر نفسه ١/٢٦٥.
- (٣٢) مختارات البارودي ٤/٤٥.
- (٣٣) الشوقيات ٢/٥٠.
- (٣٤) المصدر نفسه ٢/٣٧-٣٨.
- (٣٥) ديوان حافظ ١/٢٠.
- (٣٦) أبو مائل العسكري: ديوان المعاني، مطبعة القدسي، القاهرة ١٣٥٢، ١٦/٢.
- (٣٧) طه حسين: حافظ وشوقي، من المجموعة الكاملة، المجلد الثاني عشر، الشركة العالمية للكتاب، بيروت دت، ص: ٥٠٩-٥١٠.
- (٣٨) على الجندي: فن التشبيه ٢/٢٧٦.
- (٣٩) ديوان البارودي ١/١١٨.
- (٤٠) الشوقيات ٢/٥٩.
- (٤١) المصدر نفسه ١/٢١.
- (٤٢) المصدر نفسه ٢/٥١.
- (٤٣) شرح التنوير على سقط الزند ٢/٥٧.
- (٤٤) مختارات البارودي ٤/١١٧.
- (٤٥) على الجندي: فن التشبيه ٢/٢٩٢.
- (٤٦) عباس العقاد (بالاشتراك مع المازني): الديوان في الألب والنقد، الطبعة الثالثة، دار الشعب القاهرة دت، ص: ٢٠-٢١.

- (٤٧) حازم القرطاجني: قصائد ومقطعات، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس ١٩٧٢، من ١٨٨.
- (٤٨) ديوان ابن هاني الأندلسي، دار صادر، بيروت دت، ص: ١٩٤.
- (٤٩) المصدر نفسه، ص: ٢٠٩.
- (٥٠) ديوان البارودي ٢/٢٥١-٢٥٢.
- (٥١) الشوقيات ١/١٦٨-١٦٩.
- (٥٢) ديوان الجارم ١/١٥.
- (٥٣) ديوان حافظ ٢/١٣٥.
- (٥٤) الشوقيات ١/٤٢-٤٤.
- (٥٥) ديوان البارودي ١/٧٨.
- (٥٦) المصدر نفسه ٢/٧٩.
- (٥٧) المصدر نفسه ١/١٧٢.
- (٥٨) المصدر نفسه ١/١٤٥.
- (٥٩) المصدر نفسه ٢/٧٣.
- (٦٠) المصدر نفسه ٢/١٧٩.
- (٦١) المصدر نفسه ٢/٢٨٤.
- (٦٢) ديوان امرئ القيس، تصحيح ابن أبي شلب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٤، ص: ٨٦.
- (٦٣) ديوان أبي نواس، حققه وضبطه أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت دت، ص: ٢٤٢.

خصائص المخيلة التقليدية

١ - مزلق التعميم فى الشعر

التعميم أعدى أعداء الفن، خصوصا حين ندرك أن الفن تجسيم وتعيين، وأنه ينفذ من الخاص الذى هو مجاله النوعى إلى العام الذى هو مجال القيم الجمعية، وأن تجسيمه كتيّنه لا يتحقق إلا بواسطة الخيال الذى هو نقيض للتجريد الفلسفى والتعميم الخطابى فى عمله، هذا المبدأ العام ينطبق على أنواع الفن وأجناسه، وعلى رأسها الشعر، فالشعر ينطوى على خاصية حسية بالضرورة، ما ظلت مدركات الحس هى المادة الخام التى يبنى بها الشاعر تجاربه مثل كل فنان، ولكن هذه الخاصية الحسية لا تعنى المحاكاة الحرفية للإحساسات، فذلك مجرد نسخ يُفقد الشعر - بل الفن - طابعه التخيلى الذى هو إعادة تأليف للمدركات وإعادة تشكيل للعالم بقصد اكتشاف العلاقات التى ينطوى عليها، أو حتى بقصد اكتشاف علاقات جديدة أو مغايرة.

والحرص على تأكيد الخاصية الحسية فى الشعر يلزم عنه تأكيد الخاصية التخيلية للشعر تخصيصا، والفن كله تعميما، الأمر الذى يعنى أن الشاعر لا يوصل القيم توصيلا مجردا، ولا ينقل الأشياء كما هى، وإنما يوصلها توصيلا خاصا ينطوى على إدراك ذاتى متميز، مثلما ينطوى على موقف من الأشياء والقيم، والنتيجة

الملازمة لهذه العملية هي تحويل القيم والأشياء إلى صور شعرية ذات خصائص حسية، والانتقال من دائرة المحاكاة الحرفية للعالم إلى دائرة المحاكاة الرمزية له. وما دام التخيل لا ينفصل عن التخيل في الشعر، من حيث كون التخيل خاصاً بعملية الإبداع والتخيل خاص بعملية التلقّي، فإن فعل التخيل يتحقق بواسطة المدرّكات التي تعيد مخيلة الشاعر تشكيلها، وذلك لتسلمها إلى مخيلة القارئ التي يتحقق فيها وبها التخيل، خصوصاً حين تنير صور الشعر مخيلة المتلقّي، فينفل لتخليها انفعالا يقود إلى الأثر الجمالي الذي تقصد إليه القصيدة.

ولا تحقق صور الشعر هذا الأثر بالدلالة على ماهية الموضوع المُخَيَّل أو حقيقته، فإنهم لا يهتم بهذه الماهية أو تلك الحقيقة من حيث هما تجريد محض، وإنما تهتم بوقع الموضوع نفسه على المشاعر وصلته بالانفعالات، ومن ثم تهتم بأعراض الموضوع ولوازمه بلغة الفلسفة العربية القديمة، أو بمجموعة الصفات الحسية الملازمة له من حيث صلتها بالانفعالات الإنسانية. وما دامت ماهية الموضوع وحقيقته تجريدا محضاً يتسم بالحياد، فلا يثير انفعالات ولا يرتبط بجوانب ذاتية، فمن المنطقي أن تترك صور الشاعر هذا الجانب إلى لوازمه الحسية التي تدخل في إطار الإدراك الذاتي، وتكون باعثاً على إثارة انفعالاتنا إزاء الأشياء والأحداث.

وكراهة التعميم فى الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص نتيجة من نتائج هذا الفهم للخاصية الحسية فى علاقتها بالخيال الذى يجعل من الشعر شعرا، ويضعه فى مقابل العلم الذى يعتمد على التجريد، أو الفلسفة التى لا تخلو أحكامها من معنى التعميم، خصوصا فى القضايا التى تعتمد على استقصاء المقدمات المفضية إلى النتائج. وخطورة التعميم فى الشعر أنه ينفى طابعه التخيلى الذى يقتزن بالتخصيص والتجسيم والتعيين، وينقض خاصيته الحسية التى تحيل التخصيص والتجسيم والتعيين إلى مدركات يعيد الشاعر تشكيلها من منظور الموقف الشعرى وبقايلته فى الوقت نفسه.

وتظهر أولى علامات التعميم حين يتداعى الفارق بين الشاعر والخطيب، أو يستبدل الشاعر بمخيلته المبدعة مخيلته التقليدية المقترنة بعقلية المعلم الذى يستبدل العام بالخاص. وأوضح ما يكون ذلك فى الجانب التقليدى من شعر شعراء الإحياء الذين جعلوا من القصيدة مجالا للخطابة والتعليم فى حالات كثيرة، فانتهى بهم الحال إلى التعميم الذى أفسد الكثير من مجالى القصيدة الإحيائية، وجعلها نموذجا سلبيا يمكن الاستفادة منه لتأكيد أهمية الخاصية الحسية لعمل المخيلة الشعرية فى كل أحوالها.

وتظهر دلائل التعميم فى الجانب التقليدى من الشعر الإحيائى عندما يتوقف الشاعر الإحيائى عن التعبير عن شعوره

الخاص، ويستبدل به الشعور العام. خذ مثلاً قصائد الرثاء التي اشتهر بها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، تجد أن كلا الشاعرين لا يدخلنا إلى أعماقه الذاتية لنعرف منه خصوصية حزنه الخاص على من فقد، بل يؤثر تعميم الحزن وفرضه على كل شيء من حوله، خالطاً التعميم بالمبالغة، كما لو كان لابد أن تُدَكَّ الأرض دكاً وتلطح السماء أوجه السماوات والأرض، وتفرق الدموع كل شيء على ظهر البسيطة، فتحمل النعش حملاً إلى مثواه الأخير. ولا غرابة - والأمر كذلك - لو اكتمل المشهد بشيء كثير من الرعد واضطراب البرق وقيام القبر نفسه جاثياً ليقابل الفقيد.

ولا طائل من بحث المرء في مثل هذه المشاهد عن ملامح خاصة للمرثي، أو عن تفرد المشاعر الخاصة التي تفجرت في نفس الشاعر لحظة الرثاء، فما يغمر قصائد الرثاء هو الركام المتدافع من مبالغات التعميم والصور النمطية التي يصح أن يُرثى بها أي شخص في الوجود .

ولعل هذا يوضح أن خاصية التعميم في الخيال التقليدي للشاعر الإحيائي قرينة النمطية، ولا تفترق عنها. وهي خاصية يمكن أن نضيفها إلى المبالغة ونرجعها إلى الأسباب نفسها التي أنتجت المبالغة. ويمكن للقارئ أن يتوقف عند مرثية محمود سامي البارودي لصديقه عبد الله فكرى على سبيل المثال، خصوصاً حين نقرأ^(١):

ألا بابي من كان نورا مجسدا يفيض علينا بالنعيم رواؤه
 ثوى برهة فى الأرض، حتى إذا قضى لبانته منها، دعت سمائه
 وما كان إلا كوكبا حلّ بالشرى لوقت، فلما تم شأله ضسياه
 نضا عنه أثواب الفناء، ورفرفت إلى الفسك الأعلى به مضواؤه
 فاصبح فى لجج من النور سابحا سواحله مجهولة وفضاؤه
 تجرد من غمد الحوادث ناصعا وما السيف إلا أثره ومضاه
 فإن يك ولى فهو باقٍ باقعه كتجم يشوق الناظرين بهاه
 ولولا اعتقادي أنه فى حظيرة من القدس لاستولى على الجفن ماؤه
 عليك سلام من فؤاد نسزا به إليك نزاع أعجز الطب داه
 تجد أن صور هذه القصيدة، وقد نقلتها كاملة عن ديوان
 البارودى، مثل كثير غيرها من صور الرثاء التقليدى فى الشعر
 الإحيائي، لا تقدم المرثى بوصفه ذاتا متفردة لها خصوصيتها
 وملامحها التى تميزها عن آلاف الذوات الأخرى، بل تقدم مجموعة
 من الصفات المطلقة العامة التى يمكن أن تنطبق على أى كائن فى
 الوجود، وتلك هى النمطية فى معنى التعميم، الذى ينطبق على كل
 أحد لأنه لا ينطبق على أى أحد فى خصوصيته. ولم يكن من
 قبيل المصادفة - والأمر كذا - أن البارودى كتب هذه القصيدة

أصلا فى رثاء جمال الدين الأفغانى ثم حولها عنه إلى رثاء صديقه
عبد الله فكرى. ولا فارق بين الاثنين من منظور التعميم الذى يصاغ
به النمط الذى يقبل أى اسم، أو يفدو علامة على كل شخص.

ولا يتميز الرثاء وحده بهذه المنور النمطية مطلقة الصفات،
فالواقع أن أمثال هذه الصور خاصة عامة فى جميع المجالات
التقليدية فى الشعر الإحيائى وأغراضه. ومن الصعب أن يعثر
القارئ فى الأبعاد التقليدية من مدائح الشعراء الإحيائيين وغزلهم
وهجائهم على أية صفات فردية خاصة تميز الممدوح أو المهجو أو
المرأة التى يعشقها الشاعر، بل - على العكس من ذلك - يكتشف
أن الصور التى يرسمها الشاعر الإحيائى لهؤلاء جميعا إنما هى
صور نمطية عامة، لا تتجاوز الصدود القديمة لقوالب التشبيهات
والاستعارات الجاهزة فى الشعر العربى القديم. خذ مثلا مدائح
البارودى - رغم ما أكدّه فى شعره من أنه لم يمدح طلبيا للعطاء -
تجده يمدح توفيق على النحو التالى^(٢):

ملك نمته أرومة علوية	ملكك بسؤيدها عنان الفـرقـد
يقظ البصيرة لو سرت فى عينه	سنة الرقاد فقلبه لم يرقـد
بدهاته قيد الصواب، وعزمه	شرك الفوارس فى العجاج الأويد
فإذا تنمّر فهو زيد فى الوغى	وإذا تكلم فهو قيس فى الندى

متقسم ما بين حنكة أشيب صدقت مخيلته، وحليّة أمرد
فنهاره غيث اللهيّف، وليّله فى طاعة الرحمن ليّل العبد

...

إقليد معضلة ومعقل عائذ وسماء منتجع وقبلة مهتد
حسنّت به الأيام حتى أسفرت عن وجه معشوق الشمائل أغيد

ثم يمدح عباس على النحو التالى (٣):

فيا ملكا عمت أيّاديه والتقّت به فرق الآمال وهى جوافل
بك اخضرّت الآمال بعد ذبولها وحقّت وعود الظن وهى مخائل
بسطت يدا بالخير فينا كريمة. هى الغيث أو فى الغيث منها شمائل
وأيقظت ألباب الرجال فسارعوا إلى الجد حتى ليس فى الناس خامل
وما مصر إلا جنة بك أصبحت منورة أفنانها والخمائل
طلعت عليها طلعة البدر أشرقت باللائه الأفاق والليل لائل
وأجريت ماء القدر فيها فأصبحت وساحاتها للواردين مناهل
فيا أيها الصادى إلى العدل والندى هلم قذا بحر له البحر ساحل
ملك أقرّ الأمن والخوف شامل وأحيا رميم العدل والجور قاتل

ثم يمدح فى قصيدة ثالثة ممدوحا وهميا على عادته فى
رياضة القول^(٤):

هو المليك الذى لولا مآثره ما كان فى الدهر يسر بعد معسور
فلّ النوائب فانصاحت لياجرها بمرهف من سيوف الرأى ماثور
وأصلحت عنت الأيام حكمته من بعد ما كان صدعا غير مجبور
مسدد الرأى موفور الظنون على رعى السياسة فى ثبت وتحوير
لا يغمد السيف إلا بعد ملحمة ولا يعاقب إلا بعد تحنير

وعندما يتأمل القارئ المعاصر هذه النماذج الثلاثة يكتشف
أنه لا فارق بين عباس أو توفيق أو ذلك الممدوح الوهمي، بل على
العكس من ذلك يلحظ أن الصور التى يوصف بها الثلاثة معا هى
صور واحدة، تلجّ على تقديم الحاكم بوصفه نمطا عاما مطلق
الصفات دون أن تؤكد خصائصه الفردية التى تميزه عن غيره.
وترتد هذه النمطية فى الصور إلى سبب بسيط، هو أن الشاعر
عندما قدم هذه الصور لم يكن يشعر بانفعالات أو مشاعر خاصة
إزاء من يتحدث عنهم، ومن ثم تأت الصور حاجة ملحة للتعبير
عن مشاعر داخلية. ولعل البارودى كان يستخف - فى أعماقه -
بكل من توفيق وعباس ويرى نفسه أحق بالملك منهما، ولكن الظروف
الاجتماعية للشاعر الإحيائي - بوصفه واحدا من رعايا حاكم مطلق

ينبغي أن يمدحه الشعراء - جعلت البارودى مضطرا إلى أن يكتب مدائحه دون شعور أو اقتناع داخلين بمن يكتب عنهم.

ولما كان البارودى مستغرقا في الموروث، مشبع الذاكرة بمواده القديمة، تدفقت على ذهنه الصور القديمة للحاكم، وهى فى أغلبها صور نمطية أنتجتها الظروف نفسها التى أنتجتها مدائح البارودى أو غيره من شعراء الإحياء فى أحوال تقليدهم، فعندما يصبح الحاكم ظل الله فى الأرض الذى يحق له أن يلهو بمصائر البشر، ويرى نفسه من طينة أنفس وأعظم من طينتهم، لن يطلب من الشاعر أن يصوره بوصفه إنسانا عاديا له ما لكل رعيته من محاسن ومساوئ، بل بوصفه نموذجا مثاليا للحاكم الذى يجمع كل فضائل الكون داخل عباة. ولما كان الشاعر حريصا على نفع مادي أو معنوي، أو حتى على سلامته، فليس أمامه مفر من أن يصعد بهذا الحاكم إلى مرتبة المثال أو النموذج، بغض النظر عن اقتناعه الشخصي أو نظرتة الذاتية إلى هذا الحاكم، وبغض النظر أيضا عن واقع الأمر.

ولذلك لم يعرف الشعر العربى فى أغلبه - لا عند القدماء ولا عند الإحيائيين - الصورة الإنسانية الواقعية للحاكم بقدر ما عرف الصورة النمطية العامة التى ينبغي أن تجمع بين خيوطها الزائفة الفضائل التى أحصاها قدامة بن جعفر - فى كتابه «نقد الشعر» -

وهى: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة. وليس أدل على ذلك مما
كتبه يشوقى عن نجاة السلطان العثمانى من قذيفة أطلقت عليه سنة
١٩٥٠م (٥):

بأى فؤاد تلقى الهول ثابتاً وما لقلب العالمين ثبات؟
إذا زلزلت من حواك الأرض رادها وقاراك حتى تسكن الجنبات
وإن خرجت نار فكانت جهنماً تغذى بأجساد الورى وتقنات
وترتج منها لجة ومدينة وتصلى نواح حرها وجهات
تمشيت فى برد الخليل فخضتها سلاماً ويردا حوك الغمرات
وسرت وملء الأرض حواك أدرع وبرعك قلب خاشع وملاة
ضحوكا وأصناف المنايا عوابس وقورا وأنواع الاحتوف طغاة
يحوطك إن خان الحماة انتباههم ملائك من عند الإله حماة
تشير بوجه أحمدي منور عيون البرايا فيه منحسرات
يحى الرعايا والقضاء مهلال يحييه والأقدار مستنرات

فالنمطية التى كانت عند البارودى تتكرر عند تلميذه شوقى
الذى يشاركه فى التقاليد نفسها، والنتيجة هى الصور النمطية
للخليفة التى تغدو تكراراً لصور الشعر القديم. ولذلك نجد فى أبيات

شوقى الشجاعة المطلقة بمعناها التقليدى، فالخليفة مهيب يواجه
 المأسى بكبرياء ملكى لا يبالى معه لو اهتز الكون كله من حوله، بل
 إن وقاره ليرود الأرض لو زلزلت، فلا عجب أن سار بين مكان
 الموت والكوارث فى ثقة النبى إبراهيم وأمنه، تحوطه الملائكة عن
 يمين وشمال، ويأتيه القضاء محييا والقدر معتذرا. ولا فارق هنا فى
 نمطية الصور وتعميمها وزيفها وبين ما قاله المتنبي، مثلا، عن سيف
 الدولة^(٦):

وقفت وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم
 تمر بك الأبطال كلمى، هزيمة ووجهك وضاح، وثغرك باسم
 تجاوزت مقدار الشجاعة وانتهى إلى قول قوم أنت بالفيب عالم

فشوقى مثل المتنبي الذى تأثر به، كلاهما حريص على أن
 يصف شجاعة ممدوحه وصفا مطلقا عاما دونما صدق أو واقعية،
 وكلاهما يجعل من هذا الممدوح نمطا لا يفترق عن غيره من الأنماط
 التى تتنافس الشعراء التقليديون فى رسمها وصوغها على شاكلة
 رغبات الحاكم الذى فرض عليهم رسم هذه الصور إعلاء لشأئه
 وتأكيدا لمهابته فى نفوس رعيته. ولست فى حاجة بعد ذلك إلى
 العديد من الأمثلة، سواء فى المديح أو فى غيره، فالحق أن ما يقال
 عن صور المديح يقال عن صور الهجاء والطبيعة والمرأة فى الجوانب

التقليدية من شعر الإحياء، فالقارئ لهذه الجوانب لن يجد أى فارق
أساسى بين صور حافظ أو البارودى أو شوقى التقليدية. وإذا كانت
نمطية المديح والرثاء والهجاء ترجع إلى طبيعة العلاقة الاجتماعية
التي ربطت بين الشاعر التقليدى ومن توجه إليهم بشعره، هي
العلاقة التي دفعته إلى توليد الصور التراثية في المجالات نفسها،
فإن نمطية الغزل ووصف الطبيعة تبدأ وتنتهى باستغراق الشاعر
في الموروث التقليدى نفسه، وحرصه على منافسة شعرائه
ومحاكاتهم.

٢ - قصيدة المبالغة والافتعال

المبالغة والافتعال من الصفات التي تتميز بها القصيدة التقليدية في أحوال رداعتها، وليس من الضروري أن نقدم أمثلة على هاتين الصفتين من شعر الشعراء التقليديين الصغار، بل يمكن تقديم نماذج من شعر كبارهم، أعنى من شعر البارودي وشوقي وحافظ، ففي شعر هؤلاء الكبار، خصوصا حين يغلب التقليد وتظهر آثاره السلبية، ما يصلح لأن يكون أمثلة واضحة للمبالغة والافتعال. وترجع هذه الخاصية إلى الأسباب نفسها التي سبق أن ذكرتها، والتي تتصل بطبيعة العلاقة السلبية للشاعر الإحيائي بأسلافه، تلك العلاقة التي انتهت إلى المبالغة والافتعال في الصور التقليدية. ويتكشف ذلك عندما نضع في اعتبارنا أن حياة الصورة الشعرية بوجه عام ترجع إلى سياقها، وأن الصور القديمة عندما تُفصل عن سياقها الذي تستمد منه حياتها تفقد جزءا كبيرا من قدرتها الإيحائية وراثتها العاطفي. وعندما يصوّر الشاعر التقليدي في عناصرها ويضيف إليها عناصر جديدة - طلبا للبراعة والابتكار - فإن النتيجة تغدو مسخا مشوها، ينطق بالافتعال والمبالغة. خذ مثلا صورة أبي العلاء التي قالها في مراثيته المشهورة للفقيه الحنفي (٧):

خَفَّفَ السَّوْطَ مَا أَظْلَنَ أُنِيمَ الْأَرْضَ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ
تجد أنها تتحول على الفور - عندما يعزلها حافظ إبراهيم
عن سياقها ويبحث بها محاولاً توليد صورة جديدة - إلى هذا المسخ
الشائه: (٨)

لست أدعوك بالتراب ولكن بخدود الملاح والأجساد
بقدود الحسان، بالأمين النجـ لى، بتلك القلوب والأكباد
ولم تكن صور التقليد فى الشعر الإحيائى توليداً مباشراً
على هذا النحو، إذ يحدث كثيراً - كما قلت من قبل - أن يكون
المصدر القديم الذى تولدت عنه الصور الإحيائية مولداً بدوره من
مصادر أقدم منه، قد ينطوى المصدر الأصيل الذى تفرعت منه كل
عمليات التوليد المختلفة على قيمته الشعرية الخاصة، ولكن تـقلبه من
شاعر إلى آخر، فضلاً عن تتابع عمليات التحوير فى عناصر
الأصل، كان ينتهى بهذا الأصل إلى المبالغة التى غدت سمة عامة
فى أغلب الشعر المتأخر زمنياً. وطبيعى أن يزداد الطين بلة عندما
كان الشاعر الإحيائى المقلد يقوم بعمليات التوليد مما حفظته
ذاكرته من هذا الشعر المتأخر، المتولد - بدوره - عن شعر أقدم
منه. ومثال ذلك نجده فى شعر أحمد شوقى التقليدى الذى كان له
غرامه ببعثرة الدم فى كثير من تشبيهاته الوصفية طرافة وإبتكاراً،

وذلك إلى درجة أن نقرأ في إحدى قصائده عن الربيع (٩):

والجلنار دم على أوراقه قانى الحروف كخاتم السفاح

أو نقرأ وصفه وجه عبد الرحمن الداخل على هذا النحو
البشع (١٠):

فمه القانى على لبتـه كبقايا الدم فى نصل دقيق

مده فانشق من منبتـه من رأى شقى مقص من عقيق

والسبب فى هذه البشاعة أن مصادر شعر أحمد شوقى
المقلد الذى يعول على الذاكرة الحافظة ترجع إلى العصور المتأخرة
التي بعثر شعراؤها الدم فى تشبيهاتهم طلبا للاستطراف أو
الغرابة، وذلك على نحو ما فعل الشاعر العباسى كشاجم الذى
وصف شفة حبيبته على هذا النحو (١١):

عذبت فى الرشف منها شفة مصّها أطيب من نيل القبل

وعليها حمرة فى لعس تستعير اللون من صبغ الخجل

هى فيما خلت أثار دم من فؤادى عل فيه ونهمل

ويعنى ذلك أن المبالغة لم تكن خاصية ينفرد بها الشاعر
الإحيائى التقليدى بالقياس إلى أقرانه من شعراء الموروث بل هى
أمر طبيعى أنتجه موقف الشاعر المتأخر الذى لم يخرج عن دائرة

تقليد المتقدم. ولا فارق جنريا فى هذه العملية بين تقليد الشاعر الإحيائى وتقليد أسلافه من شعراء الموروث، فعلاقة كل منهم بما قبله من الشعراء علاقة واحدة فى النوع وإن اختلفت فى الدرجة.

ومع ذلك يقول أستاذنا الدكتور شوقي ضيف، متحدثا عن العناصر الجديدة فى شعر محمود سامى البارودى، فى كتابه الذى يحمل اسم الشاعر، حيث نقرأ:

«ولم نتحدث عن أثر الآداب التركية فى أشعاره، لأنها حتى هذا التاريخ كانت تعد فرعا يانعا من شجرة الآداب الفارسية الكبيرة، وقد أثمر معا فى شعره أثرا معنويا عاما هو المبالغة، إذ يفرق فى أخيلته ومعانيه إغراقا بعيدا. وحقا فى شعرنا القديم إغراق ومبالغات كثيرة، غير أنها فيه وليدة الذوق الفارسي، وكثما اضطرم هذا الذوق مرة ثانية عند البارودى بسبب قراءاته فى الآداب الفارسية والتركية مباشرة، ومن ثم انتشر فى أطراف أشعاره فى الفخر وفى الغزل وفى غيرهما من الأغراض، كأن يقول فى وصف أنهما ردموعه:

وما زاد ماء النيل إلا لأننى وقفت به أبكى فراق الحبايب

والفكرة التي يطرحها أستاذنا الدكتور شوقي ضيف تستحق وقفة، فضلا عن ما تستحقه من اعتراضات، فالمبالات في الشعر القديم لم تكن وليدة ذوق أجنبي - وهو الفارسي في نظر أستاذنا الفاضل - وإنما ما كانت تطورا طبيعيا لحرفية الشاعر وإتباعه صور القدماء وتوليدها الذي انتهى به إلى المبالغة. أما المثل الشعري الذي يضره أستاذنا برهانا على فكرته، وقد سبق أن استشهدت به من قبل في القسم الخاص بذاكرة الشاعر التقليدي، فهو قديم قدم الشعر العربي نفسه، فالمبالغة في وصف الدموع موجودة في الشعر الجاهلي ذاته، خصوصا عند امرئ القيس الذي يقول (١٣):

فميناك غريبا جدول في مفاضة كمر الخليج في صفيح مُصَوَّبٍ
قد تكون المبالغة هنا مقبولة لأنها جزء من تهويل البدوي الساذج عندما يعبر عن مشاعره وانفعالاته، ولكن الصورة الشعرية التي صاغها امرئ القيس الجاهلي - وهذا هو المهم - أخذت تدور بين الشعراء العباسيين، نتيجة حرصهم على التوقيع في حدود المعاني القديمة وتوليدها، الأمر الذي دفع البختری إلى أن يقول:

وسأستقل لك الدموع صبابة ولو أن دجلة لى عليك دموع
وهو من الأبيات المشهورة التي امتدحها عبد القاهر في كتابه «دلائل الإعجاز» لأنها تدخل فيما يسمى بحسن التعليل (١٤)،

ولكن الصورة الجاهلية لم تتوقف عند هذا الحد، بل تلقفها الشعراء المتأخرون بعد البحترى، فأخذها البهاء زهير - وهو شاعر تأثر به البارودى تأثراً كبيراً - وصاغ منها أكثر من صورة تتكرر فى ديوانه، فمرة يطيب ماء النيل لديه لأنه حل محل ريق الحبيبة^(١٥):

وما طاب ماء النيل إلا لأنه يحل محل الریق من ذاك الثغر
ومرة أخرى يزيد ماء النيل بسبب دموع الشاعر^(١٦):

وما زاد ماء النيل إلا بدمعى لقد مرج البحرين يلتقيان
وجاء البارودى وتلقف هاتين الصورتين - كعادته - وولّد منهما صورته الجديدة^(١٧):

وما زاد ماء النيل إلا لأننى وقفت به أبكى فراق الحباب
ولم يصنع فيها أكثر من تحرير بسيط لم يقض على الشبه الواضح بين الأصل والصورة الجديدة فى البنية اللغوية والمعنى والوزن على السواء. وليس الأمر - والحال كذلك - أمر تأثر من البارودى بالشعر التركى أو الفارسى فى مبالغاته بقدر ما هو نتيجة طبيعیة لعملية التوليد ذاتها، ودوران البارودى فى حدود المعانى القديمة كغيره من الشعراء المقلّدين السابقين عليه.

قد نرى نحن فى هذه الصور مبالغات سقيمة، أما البارودى فقد كان كبناء جيله أو كغيره من شعراء التقليد، لا يرى أى سقم

في مثل هذه الصورة، بل كان يرى فيها صورا تستحق الفخر بدليل
أنه ظل يكررها كثيرا في شعره، فقال مثلا: (١٧)

وكفكت دمعاً لو أسلت شؤنه على الأرض ما شك امرؤ أنه البحر
أو (١٨):

ودموعاً أسالها الوجد حتى غلبت أدمع الغمامة سبقاً
ولا يختلف البارودي في ذلك عن شوقي الذي يقول (١٩):

نفسى مرجل، وقلبي شراع بهما في الدموع سيري وأرسي
أو (٢٠):

والخد من دمعى ومن فيضه يشرب من عين ومن جدول
أو (٢١):

وتواريت بدمعسى عن عيون الرقباء

وإذا كان توليد الصور القديمة قد جرّ الشاعر الإحيائي إلى
المبالغة، في أحوال تقليده، فإن وظيفة الشاعر الاجتماعية، على نحو
ما فهمها هذا الشاعر، انتهت به إلى النتيجة نفسها، بل يمكن القول
إن هذه الوظيفة كانت تدفعه دفعا إلى المبالغة. أقصد إلى أن
الشاعر التقليدي عندما يصبح محترفا، يعمل في خدمة قوة
اجتماعية خاصة، مثل الخديوى أو السلطان العثماني أو سلطة
الاحتلال أو القوى المصرية النامية، فإن عليه أن يكون داعية لهذه

القوة، فيكيل الثناء المسرف لها من جانب، ويبالغ في مدح سجايا
ممثلها وصفاتهم ويهول من أعمالهم، كما يلجأ - من جانب آخر -
إلى مجموعة من الحيل المضادة للتحقير من شأن أعدائهم، فيبالغ
في نقائصهم ويهول من عيوبهم، وهو في هذا الجانب أو ذاك إنما
يهدف إلى استثارة جماهير السامعين لتقف موقفا سلوكيا مقصودا
من قبل، فتلتف حول ممدوحيه وتتفضّ عن أعدائهم.

ولو أخذنا علاقة أحمد شوقي وحافظ إبراهيم مثلا بقصر
الخدوي، وجدنا ما يؤكد وجود هذا الجانب، فكلامهما كان يمدح
طلبا للبقاء والنوال، وكلامهما لم يكن يستنكف التصريح بذلك،^{٢٢} رغم
كل ما تحدثا به عن الوظيفة الأخلاقية للمديح، كما سبق أن
أوضحت في دراسة الشاعر الحكيم. والمؤكد أن القيم الأخلاقية
للمديح كانت تهتز مع مبدأ المنفعة، ذلك المبدأ الذي دفع شوقي
وحافظ معا إلى إعلائه صراحة في علاقتهما بالخدوي على وجه
التحديد. ولذلك قال أحمد شوقي للخدو توفيق (٢٢):

وإني لأرجو أن جاهك مسعفى فبينى وبين الدهر فيما أرى عسر
أو (٢٣):

يا عزيز الزمان سمعا لناء قد دعاكم على النوى وتوكل
أتجد الأيام فى هدم بيتى ونداكم بكل بيت موكل

أى عنبر الدهر عندي، وركنى أنت، مهما تكلف الدهر، يفعل
 نظرة نظرة، وعنبراً لعبد عهده فيك منعماً ليس يسأل
 وما قاله شوقي لتوفيق قاله لابنه الخديو عباس حلمي
 الثاني (٢٤):

وطنى قبلتى وأنت إمامى بل فيها بوجه ربي اقتدائى
 راعنى وارعنى وكن لى أصفى لك حبيبى، وخدمتى، وولائى
 ولساننى فإنه لك إرث عن أيبك اشتراه بالآلاء
 وقال له في مرة أخرى (٢٥):

فاسمع لعبدك وابن عبدك منطقاً متطائراً قل في القوافي صبيته
 وعلى الأساس نفسه قال حافظ إبراهيم الخديو عباس حلمي
 الثاني (٢٦):

عسى ذاك العام الجديد يسرنى ببشرى وهل للبائسين بشير
 وينظر لى رب الأريكة نظرة بها ينجلي ليل الأسى وينير
 أو (٢٧):

أغليت بالعدل ملكاً أنت حارسه فأصبحت أرضه تشرى بميزان
 جرى بها الخصب حتى أنبتت : بها فليت لى في ثراها نصف فدان

ويسهل على القارئ أن يستنتج من أمثال هذه الأبيات أن العلاقة بين الشاعر الإحيائي وبين الخديوى الحاكم كانت - فى جذرها - امتداد للعلاقة القديمة نفسها بين الشاعر العربى القديم من ناحية والخليفة أو والى من ناحية مقابلة. ولذلك انتهى الشاعر الإحيائى إلى النتيجة نفسها، خصوصاً بعد أن أصبحت مبالغات الشاعر القديم فى مدائحه خير معين لشاعر الإحياء فى مدائحه الجديدة. ودليل ذلك ما قاله أحمد شوقى للسلطان العثمانى (٢٨):

تاقت فروق على العواصم وازدهت بجلوس أميد بالغ المقدار
جم الجلال كأنما كرسيه جزء من الكرسي ذى الأنوار
وما قاله للأميرة فاطمة إسماعيل (٢٩):

ياعمة التاج ما بالنيل من كرم إن قيس بحر كم الطامى بمقياس
لم تسكب التبر يمناء ولا قذفت كرائم الدر والياقوت والماس
أو قوله لأم الحسنين (٣٠):

النيل فجر مشرعين وعيلما وتفجرت يمناك خمسة أبحر
أو قوله للخديو توفيق (٣١):

هذا العزيز وذاك باب نواله تتبختر النعماء تحت ظلاله

أو ما ترى السادات فى أبوابه ترجوا لها التشريف باستقباله
 ويظلم ظل الإله فكلمهم أتبه عبدا خاشعا لجلاله
 والدمر يحسدكم عليه فلو مشى لسمى على رأس اللثم نعاله
 وعزير مصر على السرير كئنه قمر تجلى فى سماء كماله
 هيهات ليس البدر بين نجومه بأجل من مولاي بين رجاله
 فاعطف على شهر الصيام فإن فى تقبيل كفك منتهى آماله
 ناديتك فأتاك يسعى داعيا لله أن تحيا إلى أمثاله
 لولا سعورك فى السماء تضيئها لم تهد عين المجتلى لهلاله
 فامنح عبيدك فيه ما وعدتهم من برك المورد حوض زلاله
 فالحمد كل الحمد مقصور عليه لك بحائه وبميمه وبداله

وإذا كانت المبالغة فى المديح هى نتاج لموقف اجتماعى، يقوم
 فى جوهره على المنفعة والتعلق والبحث عن المنفعة المادية أكثر من
 المتعة الشعرية الخاصة، فإن الرثاء هو نتاج للموقف نفسه بمعنى أو
 بآخر، ولذلك كان ينتهى إلى النتيجة نفسها. ولست فى حاجة إلى
 الكثير من الأمثلة لإثبات ذلك، حسبى التوقف عند صورة واحدة
 يكررها شعراء الإحياء دون استثناء، وهى صورة دموع المشيعين

لنعش المراثى، تلك الدموع التى تنهمر على الأرض كما لو كانت
بحارا. وكما كانت مثل هذه الصور فى مجال الغزل عملا من أعمال
المبالغة الزائفة والتهويل المفتعل فإنها لا تتعدى ذلك فى المراثى.
ودليل ذلك ما قاله إسماعيل صبرى فى رثاء بطرس غالى (٣٢):

يا مجريا دمع الملا أبحرا أتركهم يا مرقى الأدمع
وما قاله أحمد شوقى فى رثاء على أبى الفتوح (٣٣):

فانظر سريرك هل جرى فوق الدموع الهطـل
وما قاله كذلك فى رثاء سعد زغلول (٣٤):

زورق فى الدمع يطفو أبدا عرف الضفة إلا ما تلاها
أما حافظ إبراهيم فقد بلغ الغاية التى ليس وراءها لراغب فى
المبالغة غاية أخرى، خذ مثلا رثاءه لمصطفى كامل (٣٥):

تسمعون ألفا حول نعشك خشع يمشون تحت لوائك السيار
خطوا بأدمعهم على وجه النثرى للحزن أسطارا على أسطار
غلب الخشوع عليهم قدموعهم تجرى بلا كلج ولا استئثار
قد كنت - تحت دموعهم وزفيرهم - ما بين سيل دافق وشمراي
أسعى فيأخذنى الالهيب فأنثنى فيصدننى متدفق التيار

لو لم ألد بالنعش أو بظلاله لقضيت بين مراجل وبحار
ولم يكن رثاء حافظ إبراهيم لسعد زغول بعيداً عن هذا
النوع من المبالغة، خصوصاً قوله (٣٦):

حملوه على المدافع لهـا أعجز الهام حمله والرقابا
حال لون الأصيل والدمع يجرى شفقاً سائلاً وصباحاً مذايبا
وسرى النيل من سره هولا حين ألقى الجموع تبكى انتحابا
ظننَّ يا سعد أن يرى مهرجانا فرأى ماتماً وحشداً عجيبا
لم تسق مثله فراعين مصر يوم كانوا لأهلها أربابا
خضَّب الشيب شيبهم بسواد ومحا البيض يوم الخضابا
واستهلت سحب البكاء على الوا ذى فغطت خضراءه واليابا

ورغم أن كل هذه النماذج بمثابة مبالغات ممقوتة، لا يمكن
للذوق المعاصر أن يسيغها بحال، فإن القارئ يمكنه ملاحظة أن
أبيات حافظ تجاوز حدود المعقول في إفراطها، فهو لا يكتفى بادعاء
أن دموع المشيعين لغزارتها تنهمر مخططة على سطح الأرض
أسطراً حزينة، بل يجعلها أنهاراً ويحاراً تجرف كل ما يقابلها، أما
زفير المشيعين فهو نار هائلة تحرق كل ما يقابلها، وحافظ مسكين،
يحاول الهرب من الاحتراق بنار الأسى فتصدّه بحار الدمع. وهى

صور تبعث على الضحك اسذاجة افتعالها، رغم أن المقام مقام
حزين. أما النموذج الثاني لحافظ فتصل المبالغة فيه إلى غايتها،
فجثمان سعد ثقيل (وهذا أقرب إلى الهجاء منه إلى الرثاء) ينوء
بحمله البشّر، لذا حملوه على المدافع. ولما كان المشيعون يكون دما
غزيرا لا نهاية له، فإنهم يخضبون الكون كله بدموعهم الدامية
الحمراء، بل يتوقف النيل عن سراه مذهولا لهذا الموكب الذي لم ير
مثله حتى في عهد الفراعنة، بل يدهش لمنظر الشيب الذين سَوَدَّ
الحننُ بياض شعرهم، والشابات اللاتي محون خضابهن فأصبحن
بيضا كالشيب (تأمل طرافة المفارقة والحرص على الاستطراف)
فضلا عن سحب الدموع المنهمرة التي أغرقت الوديان والصحارى.

٣- صور التفكك والتناقض

علّمتنا نظرية التعبير أن وحدة العمل الفني ترجع إلى الانفعال المهيمن الذي يتولد عنه العمل ويجسّده في أن. ويصح هذا المبدأ نفسه على الشعر، خصوصاً من منظور علاقات الصور البلاغية التي تتضام في سياق القصيدة بما يؤكد وحدتها، أو حتى بما يؤكد صفات هذه الوحدة. ولذلك درجنا على القول (منساقين بميزات نظرية التعبير) إن وحدة الصور وتجانسها تتبع في داخل السياق الشعري من حقيقة بسيطة، مؤداها أن الشاعر عندما يكتب قصيدة يكون واقعا تحت تأثير انفعال موحد، يهيمن على ذهنه أثناء عملية الخلق، ويستبعد بطريقة آلية سرفة كل ما هو غير متجانس مع طبيعته النوعية الخاصة، خالقا بذلك كلية التجربة وسياقها المتحد في حركته اللأواعية الأولى. ومن المؤكد - والأمر كذلك - أن الذي يعطى الصور ترابطها داخل القصيدة ليس شيئا مفروضا من الخارج بقدر ما هو ضرورة داخلية ملحة، ترتبط بطبيعة المشاعر والانفعالات التي تعبر عنها القصيدة. وكما يجذب «المغناطيس» إليه مجموعة من المواد القابلة للتمغنت، تقوم انفعالات الشاعر ومشاعره الوجدانية لحظة الخلق الشعري بإثارة الصور النائمة في اللاوعي، وجذبها إلى أفق تشكل القصيدة، خصوصاً تلك الصور التي يمكن

أن تكون بينها وبين الحالة النفسية السائدة قرابة انفعالية، فتتداعى الصور واحدة إثر الأخرى، معدلة بفعل تفاعلها مع غيرها من العناصر، حتى تتشبع انفعالات الشاعر وتتلور فى شكل مادى له طبيعته الحسية الأولى^(٢٧). أقصد إلى تلك الطبيعة الأولى التى يقوم الشاعر - بعد انتهاء عملية التداعى - بتعديل نسقها وتنقيحها، فى وعى صارم أو حرفية واعية.

ويعنى ذلك أن ترابط الصور وتجانسها داخل السياق الشعري إنما هو نتيجة لعمليتين توجدان بالضرورة فى أساس الخلق الشعري ذاته: عملية لا واعية، وأخرى واعية. وهذا أمر طبيعى، فالشعر - فيما يقال - ينبع من جبرية غامضة تكمن فى اللاوعى، ومن تنظيم صناعى تام الوعى^(٢٨).

هذا التصور التعبيري لوحدة القصيدة يمكن تعديله بأكثر من وجه، كما يمكن تقليص الدور الذى يقوم به الانفعال المهيمن فى عملية التوحيد بين العناصر. وبالقدر نفسه، يمكن تصور وحدة القصيدة من خلال نظريات مغايرة لنظرية التعبير، خصوصاً تلك النظريات التى ترد الوحدة إلى طبيعة الفعل التخيلي، من حيث هو الفعل الذى يرد التكثر إلى وحدة، ويقيم الوحدة نفسها على مبدأ التنوع الذى تتجاوب فيه الوحدات بطرائق مباشرة وغير مباشرة. ولكن أياً كانت النظرية الحديثة التى نعتدها إطاراً مرجعياً فى فهم وحدة القصيدة، ومن ثم تحديد آلياتها، فإن المبدأ الثابت الذى لا

يمكن نقضه هو المبدأ السياقي الذي تفرضه حركة الخيال القادرة على الجمع بين أكثر العناصر تنافرا، والفاعلة في التجليات المتنوعة التي يمكن أن تتخذها وحدة القصيدة.

عندما نتأمل سياق الصور الشعرية في الجوانب التقليدية من شعراء عصر الإحياء - في ضوء هذا التصور العام - فإننا يمكن أن نفترض أن هؤلاء الشعراء كانوا يبدأون قصائدهم في ظل احتمالين: أولهما أن يعاني الشاعر من انفعال خاص لكنه يبدئه ويضيئه، إما لأنه يتسرع في التعبير عنه بدلا من أن يتأنى في تأمله ومغاناته، وإما لأنه كان ينصرف عنه ليستغرق في عملية التوليد بكل ما تقترب به من حرص على محاكاة القدماء أو منافستهم. وثانيهما أن الشاعر الإحيائي كثيرا ما كان يبدأ نظم قصائده بلا موقف خاص أو بدون انفعال متميز، وهو الأمر الذي فرضته عليه وظيفته الاجتماعية وارتباطه بقوة خاصة كانت تحتم عليه أن يمدح أو يرثى أو يهاجم من لا يشعر نحوهم بأي شيء. وعندئذ، ما كان الشاعر الإحيائي يصنع شيئا أكثر من إعادة النظر في مخزونه الثقافي، واستخراج بعض محتوياته لينظمها شعرا يناسب المقام.

وسواء كان الشاعر يمارس صناعته في ظل الاحتمال الأول أو الثاني، أو في ظل كليهما معا، فإن النتيجة واحدة، وهي أن صورته تفقد العامل الأساسي الذي يجعلها تتضام معا وتتصهر في

وحدة نفسية واحدة، فضلا عن أنها لابد أن تصبح خاضعة لحركة العقل المنطقي الذي يعمل بطريقة جزئية خالصة. أقصد إلى الطريقة التي أكّدتها تقاليد الصناعة الشعرية المتوارثة، من مثل ضرورة احترام العمود الشعري القديم، وتقديس «البيت» باعتباره وحدة موسيقية ومعنوية لها قوامها الخاص المستقل عن غيره من الوحدات.

ولذلك فإنني أفترض أن الشاعر الإحيائي - في أحوال تقليده - لم يكن يفكر في قصيدته تفكيراً كلياً يقوم بصهر عناصرها المختلفة، أو ربطها معا في وحدة عضوية وثيقة، تنتج أثرا نفسيا موحداً في نفس القارئ لحظة تلقّيه لها، إذا شئنا أن نتحدث بلغة نظرية التعبير، بل كان هذا الشاعر يفكر في قصيدته - ومن ثم يقدمها إلى القارئ - بوصفها مجموعة من المقاطع مستقلة الأغراض، يقوم كل مقطع منها بفكرة خاصة يتم الانتقال منها إلى غيرها عن طريق ما يسمّيه القدماء حسن الانتقال أو حسن التخلص. ولا جناح على الشاعر - والأمر كذلك - لو جمل كل جزء من أجزاء قصيدته إلى المتلقى تأثيراً نفسياً يتناقض والتأثير الذي حمله الجزء السابق أو الذي سيحمله الجزء اللاحق.

ولعل قصيدة شوقي "رمضان ولّى" من أوضح الأمثلة على ما أفترضه، إذ تقوم هذه القصيدة على ثلاثة مقاطع مفكّكة، يتناقض

كل منها مع الآخر تناقضا واضحا، فتبدأ القصيدة بمقدمة خميرية
تشى بمشاعر نزقة، تبتهج بحلول العيد لما يرتبط به من تحلل دينى
نسبى من قيود شهر الصوم (٢٩):

رمضان ولّى ماتها يا ساقى مشتاقا تسعى إلى مشتاق
ما كان أكثره على الأفها وأقله فى طاعة الخلاق
بالأمس قد كنا سجينى طاعة واليوم من العيد بالإطلاق
ضحكت إلى من السرور ولم تزل بنت الكروم كريمة الأعراق
هات اسقنيها غير ذات عواقب حتى نراع لصيحة الصفاق
فألعل سلطان المدامة مخرجى من عالم لم يحو غير نفاق
وعن طريق هذا البيت الأخير يتخلص الشاعر من موضوع
الخمير لينتقل إلى موضوع آخر لا صلة له بالأول، ولا يصلح أن
يكون نتيجة شعورية مترتبة عليه:

وطنى أسفت عليك فى عيد الملا ويكيت من وجد ومن إشفاق
لا عيد لى حتى أراك بأمة شماء راوية من الأخلاق
ذهب الكرام الجامعون لأمرهم وبقيت فى خلف بغير خلاق
أظل بعضهم لبعض خاذلا ويقال شعب فى الجضارة راق

وإذا أراد الله إشقاء السقري . جعل الهداة بها دعاء شقاق
 ويعد هذا الحزن الذي يتناقض مع بهجة المقطع الأول ونزقه،
 ويتحول من الخمر إلى الوطنية، يتخلص الشاعر إلى المقطع الثالث،
 وهو الغرض الأساسي من القصيدة الذي يقوله الشاعر، ولا صلة له
 بكلا المقطعين السابقين. ومع هذا الغرض يختفى الحزن ليحل محله
 التمجيل والتعظيم للخبديوي عباس:

العبد بين يديك يا ابن محمد نثر السعود حلى على الأفاق
 وأتى يقبّل راحتك ويرتجى ألا يفوتكما الزمان تلاقى
 قابله بسعود وجهك والسنى فازداد من يمن ومن إشراق
 فاهناً بطالعه السعيد يزينه عبيد الفقير وليلة الأرزاق
 ويستمر شوقي على هذا المنوال حتى يختتم القصيدة بفخر
 يجمعه والخبديوي الذي يقول له:

إن القلوب وأنت ملء صميمها بعثت تهانيها من الأعماق
 وأنا الفتى الطائي فيك وهذه كغلى هزئت بها أبا إسحاق
 ولعل في تشبيه شوقي لنفسه بأبي تمام ومدحه بالمعتصم ما
 يوضح لنا مدى ارتباطه بالموروث، وحرصه على استعادة العلاقة
 التراثية بين الشاعر ومدوحه، ومن ثم نظرتة إلى ومدوحه من خلال
 القيم الاجتماعية القديمة لهذا الموروث.

قد نحاول أن نستخدم بعض أنوات النقد الحديث لتبرير قصيدة شوقي، أو محاولة رد تفككها إلى ما يشبه الوحدة، فنقول: إن الفرحة بقدوم العيد لا تكتمل ولا تتحقق، لأنها قرينة انتقال من «سجن طاعة» إلى سجن عالم «لم يحو غير نفاق». وقد نرى أن الخمرية هي محاولة رمزية للفرار من جهامة العالم الذي يعيشه الشاعر في وطن منكسر، وطن لا يملك فيه الشاعر سوى أن يأسف على ما فيه من تخلف وشقاق وصراع ونزاع، وذلك على نحو لا يمكن أن يتحقق معه العيد إلا بالتوجه إلى رمز يمكن أن يعيد الوطن إلى سابق عهده، ويمكن أن يكون حضوره علامة اليمن والإشراق والسعد والسنا. هذا الرمز هو الخديو الذي يتوجه إليه شوقي بالتهنئة، كما تتوجه إليه كل القلوب الآملة في الطالع السعيد للوطن، الطالع الذي يستعيد المجد الذي كان. ولذلك يأتي تشبيه شوقي لنفسه بالفتى الطائى (يعنى أبا تمام) وللخديوى الممدوح بأبى إسحاق (المعتصم) أمرا متسقا مع الأمل فى استعادة المجد القديم للماضى العظيم.

ولكن هذا التفسير يشكك فى سلامته أن كل جزء من أجزاء القصيدة يمكن أن ينهض مستقلا بذاته، لا يتأثر بانفصاله عن غيره، أو يتأثر غيره بانفصاله عنه، يضاف إلى ذلك أن كل جزء من أجزاء القصيدة يمكن تغيير أبياته على أكثر من نحو، وذلك من غير

أن يتأثر امتداد المعنى فى هذا البيت أو ذاك، فالبدا الذى يحكم بنية كل بيت هو الاكتفاء بالنفس وزنا وقافية ومعنى. وأخيرا، فإن النزوع التراثى الذى يستعيد معه اللاوعى صور التراث وهيئات تركيبها المسؤول عن التشبيهات أو المجازات التراثية المكرورة المستخدمة فى وصف الخمر: بنت الكروم، كريمة الأعراق، سلطان المدامة. وهو بالقدر نفسه المسؤول عن تكرار الصور المشابهة، والحكم الموازية فى بقية المقاطع، ومن ثم المبالغة التى تجعل العيد يقبل راحتي الخديوى كأنه أحد خدمه، وينثر السعد بين يديه كأنه صنعة من صنائعه.

ومهما يكن من أمر، فنحن فى قصيدة شوقى أمام ثلاثة مقاطع مفككة يحدث كل منها تأثيرا فى نفس القارئ يتضاد والتأثير الذى يحدثه غيره من المقاطع. ويرجع ذلك إلى أن أحمد شوقى - نتيجة غلبة التقليد عليه فى موقف الكتابة الذى تجزأ بتجزء المعانى - افتقد الإحساس بانفعال موحد يسيطر على ذهنه أثناء عملية الكتابة، ويقوم بلحم عناصر القصيدة ومقاطعها، كما افتقد الشعور برؤية موحدة تنتج كيانا متجانسا، الأمر الذى أدى به إلى احترام الأجزاء بوصفها وحدات مستقلة، ونممة العناصر المكونة لها فى إسهاب وتفصيل، دون أن يتعدى ذلك إلى العمل على مستوى الإطار الشامل أو الرؤية الكلية التى تعطى للقصيدة وحدتها

الموضوعية والنفسية. ومن الطبيعي - والأمر كذلك - أن تكون صور القصيدة صوراً مفككة، متناقضة، لا يصل بينها مجرى انفعالي واحد يسيطر عليها ويجذبها إلى تياره، أو تدفع بها رؤية كلية في الاتجاه الذي يغدو به كل عنصر من العناصر فاعلاً ومتفاعلاً مع غيزه، في إحداث أثر كلي موحد تصدر عنه القصيدة، أو تؤكد في وعي القارئ لها.

قد لا تكون كل قصائد أحمد شوقي وأقرانه من شعراء الإحياء مثل قصيدة «رمضان وألى»، فالمؤكد أن هناك قصائد كثيرة في الشعر الإحيائي لا ينطبق عليها هذا الحكم. ولكني أتحدث عن الجوانب التقليدية من الشعر الإحيائي بوجه خاص، وأتوقف عندها دون غيرها لأبرز جناية التقليد على الشاعر الذي يمضي وراءه، وجناية الصنعة على الشاعر الذي يتنقل بين أغراض القصيدة التي لا يربطها إلا المعنى القديم لوحدة الأغراض. وأحسبني لا أتباعد كثيراً عن وصف عباس العقاد لشعر شوقي بالتناقض والتفكك، ولكن مع الاحتراس الذي يقصر هذا الوصف على التقليدي من شعر شوقي بوجه خاص، والتقليدي من شعراء الإحياء بوجه عام.

ولكن يبدو أنه من الواجب إضافة أن خاصية التفكك والتناقض بوصفها خاصية ثابتة في الصور الإحيائية التقليدية لا تتضح فحسب في علاقة الصورة الواحدة بغيرها من الصور داخل

السياق العام للقصيدة، وإنما تتضح بالقدر نفسه في علاقة العناصر الجزئية المكونة للصورة الواحدة. ولذلك فإننا - في واقع الأمر - أمام نوعين من التفكك: النوع الأول نراه في إطار النسق الجزئي للصورة الواحدة. والنوع الثاني يتكشف في إطار النسق العام لصور القصيدة كلها. ونسوق للتدليل على ذلك قول البارودي (٤٠):

فانهض إلى شرب الصبوح فقد بدا شيب الصباح بلمة الظلماء
وقوله في وصف أباريق الخمر (٤١):

في أباريق كالطسيور اشترأبت حذر ألفتك من صياح البُرْاة
وقوله في وصف حركة الطائر على الأغصان (٤٢):

يهقوبه الغصن أحيانا ويرفعه نخو الصوالج في الديمة الأكرأ
وقول أحمد شوقي في وصف عبد الرحمن الداخل (٤٣):

مد في الليل أنينا وخفق خفقان القرط في جثع الشعر
وكذلك قول حافظ إبراهيم في وصف فتاة بانسة (٤٤):

دانيتها واصوتها في مسمعى وقع النبال عطفن إثر نبال
أو قوله في إحدى غزلياته (٤٥):

فقامت وفي أجفانها كسل الكرى وفي ردفها استعرضت جيش أقداح

ففى كل واحد من هذه النماذج نرى الصورة الشعرية التقليدية تفتقر إلى الجامع الذى يضم عناصرها ويصهرها فى وحدة متجانسة. وتعتمد الصورة - عوضا عن الجامع النفسى - على الجامع المنطقى الذى يحرص على إيجاد المشابهة الخارجية بين طرفى الصورة، سواء كانت هذه المشابهة فى الشكل أو اللون أو فيهما معا. ولكن رغم ذلك لم تنجح هذه المشابهة فى إحداث تجانس واضح بين عناصر الصورة أو بين طرفيها، بل على العكس أحدثت تناقضا واضحا، وجعلت كل طرف من أطراف الصورة يحدث فى نفس القارئ تأثيرا يختلف تماما عن الذى يحدثه الآخر، إذ إن بواكير الصباح - فى البيت الأول للبارودى - قد تتشابه مع الشيب فى مجرد اللون، ولكنها تتنافر معه تنافرا بالغا من حيث الإحياءات النفسية التى يثيرها كل منهما فى نفس المتلقى، فالشيب يوحى بالشيخوخة والعجز والذبول والفناء بينما توحى بواكير الصباح بالبهجة وتفتح الحياة والشباب والنضارة والأمل والطفولة. وبالمقاييس نفسه، فإن الأباريق رغم تشابهها فى الشكل مع الطيور المفترسة فى البيت الثانى للبارودى، يظل لكل من طرفى الصورة إحياءاته الخاصة المتميزة. ومن العجيب أن يقول البارودى بعد هذا البيت مباشرة:

حانيات على الكئوس من الرأفة يرضعنهن كالأمهات

مما يوقع القارئ في هوة واسعة، فبين هذه الأباريق التي تشبه طيوراً مُفَرَّعة والأمهات الحانيات في رافة هوة واسعة لم يوقع البارودي فيها إلا حرصه على الاستقصاء وحصر احتمالات المشابهة الممكنة عقلاً. أما النموذج الأخير للبارودي فيمثل فشلاً كاملاً ليس على المستوى الفني فحسب بل على المستوى المنطقي الذي يتعامل به الشاعر، فالحركة الهيئَة التي يحدثها تمايل الفصن بالطائر لا يمكن أن تتشابه واقعياً ولا منطقياً مع الحركة العنيفة والسريعة للكرة بين صوالمج اللاعبين، فضلاً عن أن كلاماً من طرفي الصورة له إحياءاته المتضادة مع إحياءات الطرف الآخر.

وما يحدثه الحرص على الجامع المنطقي عند البارودي ينكر عند شوقي، إذ لا يمكن أن يتشابه أنين عبد الرحمن الداخل أو خفقان قلبه وصوت القرط أثناء احتكاكه بالشعر، لا في الواقع ولا في المنطق ولا في الفن. وينطبق الحكم نفسه على بيتي حافظ اللذين يشبه في أولهما وقع صوت المرأة بوقع صوت النبال على بعد ما بينهما في مجرى الإحياءات. ويتحدث في ثانيهما عن «جيش» الأقداح حيث لا محل شعورياً لإحياءات الجيش التي تتنافر وإحياءات الكسل الذي لا يفارق جفن المرأة أو حركتها المنكسرة. والواقع أن الذي دفع شوقي والبارودي وحافظ إلى مثل هذه الصور ليس سوى الحرص على المشابهة المنطقية التي لابد أن تجمع بين

أطراف الصورة، ولكن النتيجة لم تكن إلا الفشل فى إحداث تجانس
نفسى مقنع بين العناصر المكوّنة للصورة.

وأتصور أن دراسة النماذج السابقة تكشف عن الطريقة
التي تصوغ بها المخيلة التقليدية كل صورة من صورها، وإلى أى
مدى تعتمد فى تكوين هذه الصور على حركة العقل المنطقي الذي
يحرص على التشابه الخارجى بين الأشياء. ولكن عندما نتجاوز
التأمل الفردى لكل صورة على حدة، ونأخذ فى تأمل الصور داخل
سياقاتها، سرعان ما نكتشف أن الشاعر الإحيائي التقليدى لم يكن
منطقياً فى بنائه للسياق بالقدر نفسه الذي كان عليه أثناء بنائه
لعناصر كل صورة على حدة، ونلاحظ أن العامل الأساسى الذي
يكمّن وراء حركة الصور فى السياق هو نوع من التداعى الآلى
الذى لا يخضع فى حركته لانفعال موحد، ولا يتحدد مجراه تبعاً
لرؤية موحّدة تتحكم فى اختيار المواد وتنظيم العناصر. وعندما
تكون حركة الصور خاضعة لهذا النوع من التداعى، فمن الطبيعى
أن لا تتحرك الوثبات الخيالية فى نطاق وحدة بيئة، وأن تفسير كل
صورة فى مجرى خاص، قد ينتهى بها إلى مسارب فرعية لا صلة
لها بالمجرى الأساسى للتجربة.

وليس يهمنا الآن أن نتحدث عن القوانين العامة للتداعى فى
علم النفس، أو ما تقوم عليه من تشابه أو تضاد أو اقتران زمانى

ومكانى، مع تقديم الأمثلة على ذلك كله من الجوانب التقليدية فى الشعر الإحيائى، فذلك أمر يمكن أن يلاحظه القارئ المدقق فى هذا الشعر، والأهم من ذلك هو توضيح ما حدث فى الشعر الإحيائى نتيجة هذا التداعى الآلى على حركة الصور داخل سياق القصيدة الإحيائية. ويمكن أن نضيف إلى ما سبق تلك القطعة من قصيدة شوقى «كوك صو» على سبيل المثال:

تحية شاعر يا ماء جكسو	فليس سواك للأرواح أنسس
فذلك مياه نجلة وهى سعمد	ولا جعلت فداؤك وهى نحسس
وجاك ماء زمزم وهو طهر	وأموه على الأردن قسس
وكان النيل يعرس كل عام	وأنت على المدى فرح وعسرس
وقد زعموه للغادات رمسا	وأنت لهمهن الدهر رمسس
وربناك كوثرًا وسفرن حورا	وهل بالخور إن أسفرن يئسس
فقل للجانحين إلى حجاب	أنحجب عن صنيع الله نفس
إذا لم يستر الأدب الخوانى	فلا يُغنى الحريس ولا الدمقس
تأمل هل ترى إلا جلالا	تحس النفس منه ما تحسس
كأن الخود مريم فى سفور	ورائىها حوارى وقسس

تهييها الرجال فلا ضمير يهيم بها ولا عين تحسس

إن حركة الصور داخل السياق فى هذه القطعة من القصيدة حركة متحررة، لا تخضع لانفعال موحد أو رؤية موحدة سائدة تتحكم فى اختيار العناصر وتنظيمها، وإنما هى خاضعة لهذا التداعى الآلى الذى أشرت إليه، فمياه «جكسو» تستدعى ذهنياً (بعامل التشابه) مياه بجلة وزمزم والنيل. وهنا يبتعد الشاعر عن موضوعه ليدافع قليلاً عن النيل الذى زعموه للغادات قبراً أو رمسا، ثم تستدعى «الغادات» صورة المرأة السافرة. وهذه، بدورها، تستدعى قضية الحجاب والسفور ليدافع الشاعر عن سفور المرأة فى ثلاثة أبيات، يتحدث فى آخرها عن جلال النساء الذى تستشعره النفس، الأمر الذى يستدعى صورة أخرى هى صورة السيدة «مريم» بكل ما يرتبط بها من حوارين وقسمس. ولكن ما العلاقة الوثيقة التى يمكن أن تربط هذه الصور معاً؟ أو بعبارة أخرى: هل يمكن أن تلتقى الصور الحجاجية المرتبطة بإغراق الغادات فى النيل والدفاع عن سفور النساء مع صورة مريم العذراء؟ وهل يمكن أن تتضام هذه الصور كلها لتصنع مع نهر «جكسو» علاقة تكشف عن وحدة؟ وأخيراً، هل تسير هذه الصور فى مجرى رؤية موحدة، تفضى إلى ما تبقى من القصيدة بشكل طبيعى ومنطقي؟ من المؤكد أن الإجابة عن ذلك كله لن تكون إلا بالنفى لسبب بسيط، وهو أن

التداعى الذى يكمن وراء حركة الصور وتدققها فى ذهن الشاعر لم يكن له القدرة على تحديد مجراه الخاص الذى تتدفق فيه الصور دون أن تتسرب أية واحدة منها إلى مجارٍ فرعية مغايرة أو مناقضة.

ويبدعنى ذلك كله إلى القول إن الشاعر الإحيائي - فى أحواله التقليدية - كان محروما من فضائل القدرة على الاختيار والانتقاء، وذلك بسبب إغفاله الدور الذى يقوم به الانفعال فى صميم الفعل التعبيري ذاته، أو الدور الذى يقوم به الخيال المتحرر من ريقة الأسر التراثي، خصوصا عندما يرد هذا الخيال التكثر إلى وحدة، ولا يخلو الوحدة من التنوع، ولا يعمل فى الجزء إلا من خلال علاقته بالكل. ولعله من الضرورى - إزاء مزلق هذه التقليدية - أن يؤكد المرء باستمرار أهمية التحرر من التقليد، وتأكيد الإبداع الذاتى للمخيلة، وتأكيد دورها الخلاق الذى يتمثل فى استمرار الحركة، وضمان وحدة التأثير وسط التنوع والكثرة، سواء كان دافعها إلى ذلك انفعال مهيم أو رؤية موحدة تبنيها بناء. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يؤكد أهمية الانفعال المهيم فيلسوف الفن فى حجم جون ديوى الذى رأى أن انفعال المبدع هو الذى يقوم بمهمة اختيار المواد، وهو الذى يتحكم فى نظمها وتنسيقها، رغم أنه هو نفسه ليس عين ما يعبر عنه. ويدون الانفعال قد تكون هناك مهارة

صناعية فيما يقول ديوى، ولكن لن يكون هناك فن، وقد يتوافر الانفعال بل قد يكون عنيفا حادا، ولكنه إذا تجلّى بطريقة مباشرة، فإن النتائج لن تكون من الفن فى شئ^(٤٧).

ولا بأس - فى هذا السياق - من أن نقول مع فلاسفة التعبير إن جمال الفن رهين بتوحيد العناصر وملاحظة الوحدة من خلال التنوع، وإننا لا نتلقى القصيدة على دفعات بل نتلقاها مرة واحدة ونسركها إدراكا كلياً أنياً، ومن ثم فإننا لا نستطيع إلا أن نعانى الصور خلال سياقها، ونطالبها بأن تنمى القصيدة وتتجه بحركتها إلى الأمام قبل أن تسلمنا إلى غيرها. ولكن المخيلة التقليدية التى لم تفارق وعى أحمد شوقى وغيره من شعراء الإحياء كانت تقارب معطياتها بأسلوب مختلف، وينتهى عملها بأن تسلمنا القصيدة فى شكل جرعات، متباعدة الصلة متنافرة التأثير. كما لو كانت تطالبنا بأن نتلقى كل صورة من صور قصائدها على حدة، وأن نستمتع بها وحدها بغض النظر عن علاقتها بغيرها أو بمدى ما تضيفه. إلى القصيدة أو لا تضيفه، ولا أدل على ذلك - أخيراً - من هذه القطعة من قصيدة أحمد شوقى عن «دمشق» التى يقول فيها^(٤٨):

فى الأرض منهم سماوات، وألوية ونُجُرات، وأنواء، وعقبان
معادن العز قد مال الرغام بهم لو هان فى تربه الإبريز ما هانوا

لولا دمشق لما كانت طليطلة ولا زهت ببني العباس بفسدان
 مررت بالمسجد المحزون، أسأله هل في المصلى أو الحراب مروان
 تغير المسجد المحزون، واختلفت على المنابر أحرار ومبدان
 فلا الأذان أذان في منارته إذا تعالي ولا الأذان أذان
 أمنت بالله واستنيت جنته دمشق روح وجنات وريحان
 قال الرفاق وقد هبت خمائلها في الأرض دار لها الفيحاء بستان
 جرى وصفق يلقانا بها يردي كما تلتاق دون الخلد رضوان
 دخلتها وحواشيها زمردة والشمس فوق لجين الماء عقبان
 والحرور في نمر أو حول هامتها حور كواشف عن ساق وولندان
 وريوة الوادي في جلباب راقصة الساق كاسية، والنحر عريان
 والطير تصدح من خلف الغصون بها وللغصون كما للطير الحمان
 وأقبلت بالنبات الأرض مختلفا أفوافه، فهو أصباغ والـوان

ويسهل ملاحظة أن المخيلة التقليدية تنتقل في قصيدة
 شوقي، من صورة أليمة إلى صورة بهيجة، وتقفز من رضوان إلى
 ذهب الشمس، كما تخلط الحرور والولدان براقصة كاسية عارية،
 وتؤثر أن يقفز على أرض غير موطأة من الصور المتنافرة، منطوية
 على تسليم مؤداه أن القارئ يستمتع بكل صورة على حدة، وأنه إذا

فرغ من كل صورة انتقل إلى غيرها حتى لو كانت النقلة شاقة،
كذلك النقلة التي تقع بين التناول الروحي السامى والتناول المادى
الهابط، وبين جلال الذكرى التاريخية المجيدة ومتعة الحس القريبة
بكل ما يرتبط بها من لهو وألحان.

ومن العيب أن نتساعل - والأمر كذلك - عن ما إذا كانت
الوثبات الخيالية لهذه المخيلة، سواء فى نموذج شوقى أو النموذج
الإحيائى أو غير الإحيائى بوجه عام، تتم فى نطاق وحدة بيئية؟ أو ما
إذا كانت صورها تنمو وتتجه بالقصيدة إلى الأمام فى حركة
صاعدة؟ أو ما إذا كانت الصورة الواحدة - الناتجة عن هذه
المخيلة - تتشكل مع ما قبلها أو ما بعدها فى علاقة تفاعل تكشف
عن المعنى الشامل للتجربة؟ وأخيرا ما إذا كانت الصور تشعرنا
بالبهجة لأنها تُرضى - بتوافقها وانتظامها - توقنا البشرى إلى
النظام والكمال؟ أو أنها تدفعنا بعدم انتظامها أحيانا إلى خلق
نظام يتيح لنا فهمها حتى فى تنافرها؟ أقول من العيب أن نسأل عن
ذلك كله لأننا لن نجد إجابة إيجابية عن أى من هذه الأسئلة، فنحن
لسنا أمام مخيلة تعاني مشاعر وانفعالات خاصة تحاول أن تتأملها
وتنمّيها، ولا أمام شاعر ينطوى على رؤية خاصة فريدة، رؤية تدفعه
إلى مراقبة ما يتبلور به من صور تتوافق طبيعتها مع موقفه الخاص
فتكشف عنه وبشرته، بل نحن على العكس من ذلك أمام شاعر يبدد

التقليد مشاعره، وتنتهي به مخيلة التقليدية إلى الفرار من تأمل ذاته إلى تأمل الموروث الذي يستغرقه، فينصرف عن الرؤية الشاملة والإحساس بالنسق الكامل إلى التأمل الجزئي والحرص على التفاصيل المنطقية الدقيقة داخل سلاسل التوليد القديم.

الهوامش:

- (١) ديوان البارودي ٨١/١-٨٢.
- (٢) المصدر نفسه ١٧٩/١-١٨١.
- (٣) المصدر نفسه ١٢٨/٣-١٢٩.
- (٤) المصدر نفسه ٣٥/٢.
- (٥) الشوقيات ٨٩/١-٩٠.
- (٦) ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ب: ٣٧٧-٣٧٨.
- (٧) شرح التنوير على سقط الندى ٢٤٨/١.
- (٨) ديوان حافظ ١٣٢/٢.
- (٩) الشوقيات ٢٥/٢.
- (١٠) المصدر نفسه ٢١٤/٢.
- (١١) علي الجندي : فن التشبيه ٥٢/٢.
- (١٢) شوقي ضيف: البارودي رائد الشعر الحديث، المعارف، القاهرة ١٩٦١، ص: ١٥٩.
- (١٣) ديوان امرئ القيس، ص: ١٣٠.
- (١٤) عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص ٣٥٦.
- (١٥) ديوان النباء زهير، ص: ٥٠.
- (١٦) المصدر نفسه ، ص: ٥٠.
- (١٧) ديوان البارودي ٤١/٢.
- (١٨) المصدر نفسه ٣٢٢/٢.

- (١٩) الشوقيات ٥٥/٢.
- (٢٠) المصدر نفسه ١٦٧/٢.
- (٢١) المصدر نفسه ١٤٢/٢.
- (٢٢) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص: ٧٧.
- (٢٣) المصدر نفسه، ص: ١٠٢.
- (٢٤) المصدر نفسه، ص: ١٣٨.
- (٢٥) المصدر نفسه، ص: ٦١.
- (٢٦) ديوان حافظ ٢٧/١.
- (٢٧) المصدر نفسه ٢٥/١.
- (٢٨) الشوقيات ٤٦/٢.
- (٢٩) المصدر نفسه ٨٠/١.
- (٣٠) المصدر نفسه ١٧٣/١.
- (٣١) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص: ١٠٤-١٠٦.
- (٣٢) ديوان إسماعيل صبري، ص: ٢١٨.
- (٣٣) الشوقيات ١٢٣/٣.
- (٣٤) المصدر نفسه ١٧٧/٣.
- (٣٥) ديوان حافظ ١٥٣/٢-١٥٤.
- (٣٦) المصدر نفسه ٢٢٠-٢٢١.
- (٣٧) راجع جون نبوي: الفن خبيرة، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٣، ص: ١١٧-١٢١.
- (٣٨) إليزابيث لرو: الشعر كيف نفهمه وتتنوَّق، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، بيروت ١٩٦١، ص: ٢٥.

- (٣٩) الشوقيات ٩٢/٢-٩٤.
- (٤٠) ديوان البارودي ٧٣/١.
- (٤١) المصدر نفسه ١٤٠/١.
- (٤٢) المصدر نفسه ١٢٠/٢.
- (٤٣) الشوقيات ٢١٥/٢.
- (٤٤) ديوان حافظ ٢٦٢/١.
- (٤٥) المصدر نفسه ٢٣١/١.
- (٤٦) الشوقيات ٦٢/٢.
- (٤٧) راجع جون نيوي: الفن خيرة، ص: ١٢٠-١٢١.
- (٤٨) الشوقيات ١٢٣/٢-١٢٤.

فهرس

٩	* مفتتح
	* القسم الأول : الإحياء الشعري
٢٩	* الشاعر الحكيم
١٥٥	* شعر البارودي
	* القسم الثاني : الوجه السالب للاستعادة
	* المخيلة التقليدية:
٢٠٩	- تقاليد الصنعة التراثية
٢٢٧	- الإطار التراثي للشاعر الإحيائي
٢٤٣	- المعارضة والصنعة
٢٥٧	- ذاكرة الشاعر التقليدي
٢٦٩	- الوزن وذاكرة الشاعر التقليدي
٢٨٧	- توليد الصور التراثية في شعر البارودي
	* الشعر والإقناع:
٣١٥	- وظيفة الشاعر الإحيائي

٣٣٥	- الصور الحجاجية فى الشعر
٣٥٩	- جمود القصيدة وإشاريتها
	* الوصف والمحاكاة :
٣٧٧	- التصوير والمحاكاة
٤٠٣	- تشبيه الاستطراف
٤٢٧	- تكرار التشبيه
	* خصائص المخيلة التقليدية :
٤٥١	- مزالق التعميم فى الشعر
٤٦٣	- قصيدة المبالغة والافتعال
٤٧٧	- صور التفكك والتناقض

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٠٠١/١١٠٢٥

I.S.B.N 977 - 01 - 7283 - 9



بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لى طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعاً ملموساً حياً يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية سميعة بالجهد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر فى كل دول العالم الثامى وأسعدنى انتشار التجربة ومحاولة تعميمها فى دول أخرى. كما أسعدنى كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلفؤها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كياناً ثقافياً له مضمونه وشكله وهدفه النبيل. ورغم اهتماماتى الوطنية المتنوعة فى مجالات كثيرة أخرى إلا أننى اعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هى الإبن اليكر، ونجاح هذا المشروع كان سبباً قوياً لمزيد من المشروعات الأخرى.

ومازالت قافلة التطوير تواصل إشباعها بالمعرفة الإنسانية، تعيد الروح للكتاب مصدراً أساسياً وخالداً للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن على التوالي، تضيف دائماً من جواهر الإبداع الفكرى والعلمى والأدبى وتترسخ على مدى الأيام والسنوات زادا ثقافياً لأهلى وعشيرتى ومواطنى أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٣٠٠
قرش

مصر

DIWANEH ALEXANDRIA



0533646



مهرجان القرى